الشارقة الثقافيّة

نافذة الثقافة العربية

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة بالشارقة
السنة الرابعة-العدد الحادي والأربعون - مارس ٢٠٢٠م



سور الأزبكية من معالم القاهرة الثقافية

المسرح العربي يتألق في عمّان

خطّاطات قرطبة الأندلسية

عرف العرب علم التعدين وأجادوه

حمص.. مدينة ابن الوليد



الإمارات العربية المتحدة - حكومة الشارقة
دائرة الثقافة

جائزة الشارقة لنقد الشعر العربي

الدورة الأولى 2020م

نقد الشعر.. من البلاغة إلى المناهج الحديثة

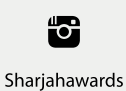
- 100 ألف درهم للفائز الأول
- 75 ألف درهم للفائز الثاني
- 50 ألف درهم للفائز الثالث

آخر موعد لاستلام المشاركات
30 سبتمبر 2020م



www.sdc.gov.ae


Shj_awards


Sharjahawards


Poetry.awards@sdc.gov.ae

009716 512 3333 - 009716 512 3356

أيام الشارقة المسرحية

التجديد والتطوير

ها هي الدورة الثلاثون من أيام الشارقة المسرحية تسطّر معاني الإبداع والموهبة والمثابرة، وتتوّج أكثر من ثلاثين سنة من الحلم والجهد والأمل، أثرت خلالها المشهد المسرحي بالأفكار والأعمال والإضاءات الإنسانية، متكئة في ذلك على دعم لا محدود وتفانٍ لا ينتهي وتعاون مثمر من أجل بناء مسرح عربي يجسّد قضايا الحياة، ويعانق فضاء الحرية، ويعبّر عن الذات والهوية الحقيقية.

منذ مطلع الثمانينيات ومدينة الشارقة تبني أسساً متينة للمسرح، وتضخ في شرايينه دماء جديدة، وتضيء قناديله في أعماق الروح، فيما مدّت جسوراً للتواصل والتفاعل في الدول العربية للنهوض بالمسرح وتعزيز دوره، والارتقاء بمكانته برغم كل الظروف، وبذلت الجهود الكبيرة من أجل إيصاله للناس وجعله وسيلة أساسية للتثقيف والإصلاح.

شهدت كلّ دورة من الأيام المسرحية تميزاً مختلفاً، حيث تألق حضورها بفضل دعم وحرص ومتابعة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وتشجيعه المستمر لأهل المسرح، محتفياً بهم أجمل احتفاء وتكريم تقديراً لعطاءاتهم وإسهاماتهم في تطوير الحركة المسرحية، كما جعل سموه الشارقة بيتاً للمسرحيين وفضاءً رحباً لإطلاق إبداعاتهم وتحقيق أحلامهم وتحويل أفكارهم إلى مشاريع جمالية وفنية امتدت إلى العالم أجمع.

لقد اكتسبت أيام الشارقة المسرحية مكانتها العربية والعالمية، انطلاقاً مما حققته من تجربةٍ ثريةٍ ومسيرةٍ عطرةٍ لم تقتصر على العروض فقط، وإنما شملت الندوات الفكرية والتطبيقية واللقاءات الثقافية والإصدارات الخاصة بالمسرح لكبار الكتاب والمبدعين، فضلاً عن احتضان الفرق المسرحية المحلية ودعمها مادياً ومعنوياً، وإتاحة الفرص لها للمشاركة في مهرجانات مسرحية عالمية ترفع اسم العرب عالياً، وتسهم في الحراك الثقافي الحضاري، وتعبّر عن قضايانا وتطلّعاتنا المحقّة.

بالفعل سعت أيام الشارقة المسرحية إلى تأصيل المسرح العربي وإبراز هويته، وقدّمت خلال السنوات الماضية حلولاً لإشكالياته بما يتناسب مع قضايا العصر، واستطاعت أن تعالج تعثراته، سواء في التأليف أو التمثيل أو الإخراج، من خلال ورش العمل والمحاضرات والندوات طوال شهور السنة، وقد رفدت الحركة المسرحية بخيرة الكتاب والممثلين والمخرجين الذين برهنوا على كفاءاتهم ومواهبهم وإبداعاتهم وثقافاتهم، ما يبشّر بمستقبل مسرحي باهر أكثر تأثيراً وإشراقاً.

ولأنّ المسرح مدرسةٌ للفضيلة والأخلاق، كما يقول سموه، حرصت الأيام على تقديم أعمال مسرحية جادّة تسهم في صناعة الوعي وبناء الإنسان ومعالجة العديد من القضايا الاجتماعية والإنسانية، برؤى تنويرية وعقلانية تلامس وجدان الجمهور وتخاطب تفكيره، كما سعت هذه التظاهرة الثقافية المتميّزة في كلّ عام إلى التطوّر والتوسّع على الصعد كافة، أغنت الحركة المسرحية في الإمارات وأسّست جيلاً من المسرحيين والفنانين المجتهدين الذين حقّقوا بصمات لافتة في مسيرة المسرح الإماراتي، وأثروا المشهد الإبداعي بتجارب وخبرات مميّزة، جعلتهم يقفون على خشبات عريقة وينالون جوائز مرموقة.

كما شهدت أيام الشارقة المسرحية، مشاركات وتفاعلات لأسماء مسرحية عربية من المشرق والمغرب، سواء في البرنامج الفكري أو في العروض المشاركة، ما أضفى على المهرجان المزيد من النجاح والاستمرار والازدياد في شعبيته على المستويين المحلي والعربي، كما كان لمسرح صاحب السمو حاكم الشارقة عبر مؤلفاته أو دعمه المادي والمعنوي، الدور الكبير في الارتقاء بالمهرجان والتحفيز على التجديد والتطوير.

أسّست جيلاً من المسرحيين الذين أثروا المشهد الإبداعي بتجارب وخبرات مميّزة



جانب من قلعة
الحصن

تصدر شهرياً عن دائرة الثقافة - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة

السنة الرابعة - العدد الحادي والأربعون - مارس ٢٠٢٠ م

الشارقة الثقافيّة
نافذة الثقافة العربية

قيمة الاشتراك السنوي

داخل الإمارات العربية المتحدة		
	التسليم المباشر	بالبريد
الأفراد	١٠٠ درهم	١٥٠ درهماً
المؤسسات	١٢٠ درهماً	١٧٠ درهماً

خارج الإمارات العربية المتحدة	
شامل رسوم البريد	
دول الخليج	٦٠٠ درهم
الدول العربية الأخرى	٦٥٠ درهماً
دول الاتحاد الأوروبي	٢٨٠ يـورو
الولايات المتحدة	٣٠٠ دولار
كندا وأستراليا	٣٥٠ دولاراً

الأسعار

الإمارات	١٠ دراهم	سوريا	٤٠٠ ليرة سورية
السعودية	١٠ ريالات	لبنان	دولاران
عمان	ريال	الأردن	ديناران
البحرين	دينار	الجزائر	دولاران
العراق	٢٥٠٠ دينار	المغرب	١٥ درهماً
الكويت	دينار	تونس	٤ دنانير
اليمن	٤٠٠ ريال	المملكة المتحدة	٣ جنيهات إسترلينية
مصر	١٠ جنيهات	دول الإتحاد الأوربي	٤ يورو
السودان	٢٠ جنيهاً	الولايات المتحدة	٤ دولارات
		كندا وأستراليا	٥ دولارات

أمكنة وشواهد

إبداعات

أدب وأدباء

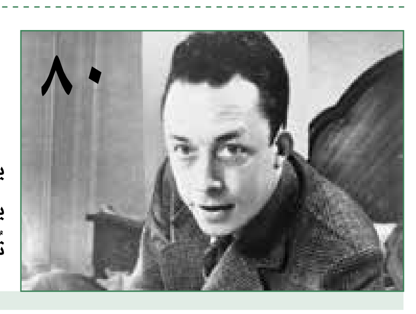
فن.وتر.ريشة

تحت دائرة الضوء



بعد عمّان.. المغرب يستضيف مهرجان المسرح العربي

حققت الدورة الثانية عشرة لمهرجان المسرح العربي مشاركة أكثر من (٤٠٠) ضيف عربي مسرحي من الوطن العربي، و(١٥٠) فناناً من الأردن...



ألبير كامو.. قريباً من الجزائر وبعيداً عنها

يقول ألبير كامو: «نعم ثمة وحشة يستشعرها المرء في ظل الفقر، ولكنها تُعطي لكل شيء ثمنه»...



صبري موسى.. كاتب طليعي واعٍ بمجتمعه

استمد صبري موسى قيمته الأدبية من خلال عملين كبيرين هما (فساد الأمكنة) و(السيد من حقل السبانخ)...



وكلاء التوزيع

الإمـــارات: شركة توزيع، الرقم المجاني ٨٠٠٢٢٢٠ السعودية: الشركة الوطنية للتوزيع -الرياض - هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٨٧١٤١٤، الكويت: المجموعة الإعلامية العالمية - الكويت - هاتف:٠٠٩٦٥٢٤٨٢٦٨٢١، سلطنة عُمان: المتحدة لخدمة وسائل الإعلام - مسقط - هاتف: ٠٠٩٦٨٢٤٧٠٠٨٩٥، البحرين: مؤسسة الأيام للنشر - المنامة - هاتف: ٠٠٩٧٣١٧٦١٧٧٣٣، مصر: مؤسسة الأهرام للتوزيع - القاهرة - هاتف: ٠٠٢٠٢٢٧٧٠٤٢٩٣، لبنان: شركة نعنوع والأوائل لتوزيع الصحف - هاتف: ٠٠٩٦١١٦٦٦٣١٤، الأردن: وكالة التوزيع الأردنية - عمّان - هاتف: ٠٠٩٦٢٦٥٣٥٨٨٥٥، المغرب: سوشبرس للتوزيع - الدار البيضاء - هاتف: ٠٠٢١٢٥٢٢٥٨٩١٢١، تونس: الشركة التونسية للصحافة - تونس - هاتف: ٠٠٢١٦٧١٣٢٢٤٩٩

عناوين المجلة: الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - الليّة - دائرة الثقافة

ص ب: ٥١١٩ الشارقة هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٣٣٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٣٠٣+

shj.althaqafiya@gmail.com www.alshariqa-althaqafiya.ae

التوزيع والإعلانات

هاتف: ٩٧١٦٥١٢٣٢٦٣+ برّاق: ٩٧١٦٥١٢٣٢٥٩+ k.siddig@sdci.gov.ae

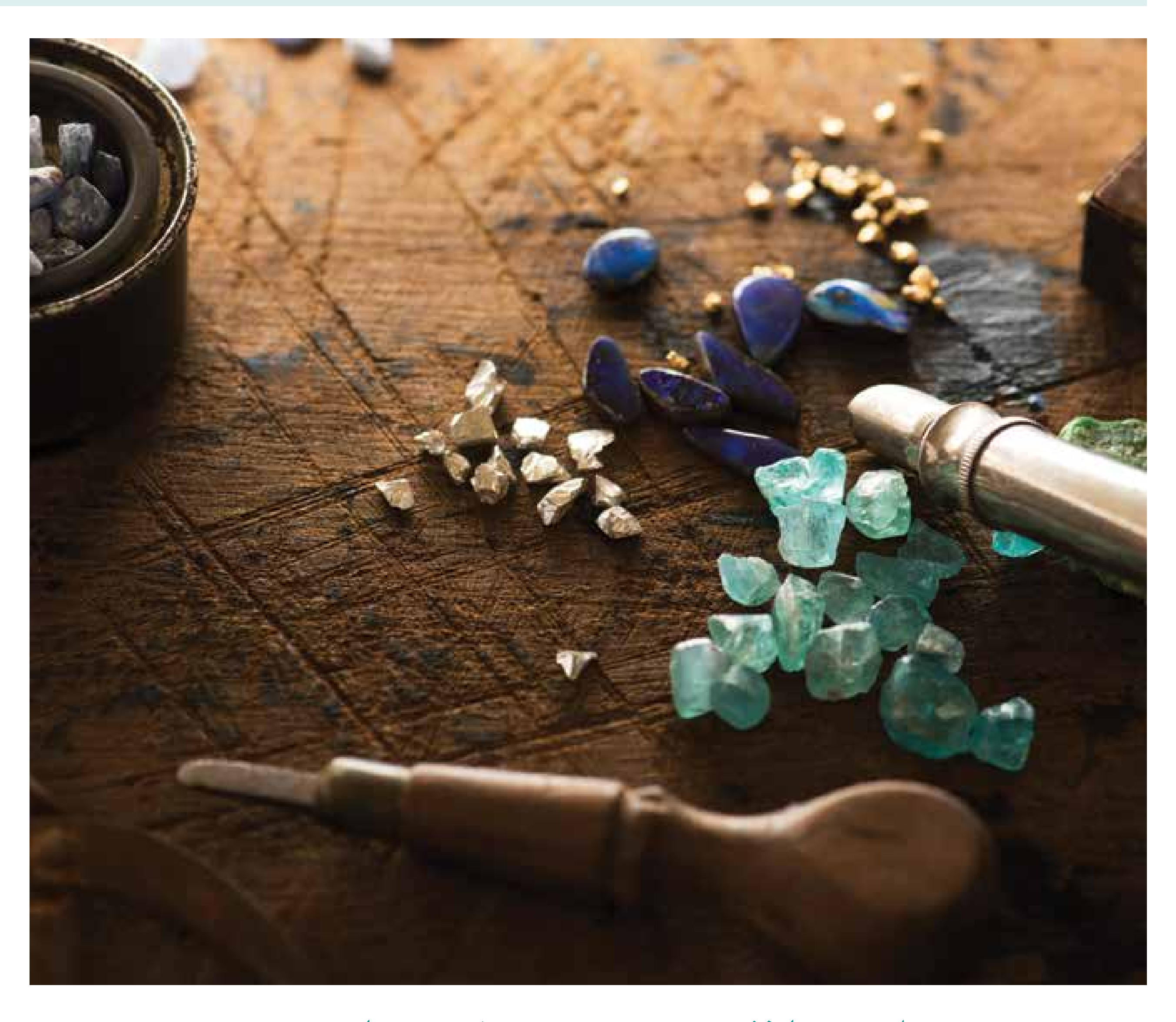
رسوم العدد للفنانين:

نبيل السنباطي د. جهاد العامري

جمال عقل مهاب لبيب

توزع في جميع إمارات ومدن الدولة

للاستفسار الرقم المجاني: 8002220



علم التعدين عند العرب

عندما ازدهرت حياتهم عرفوا الذهب والأحجار الكريمة

> عرف العرب الأسس العلمية الأولى لعلم المعادن وأوجدوا أوزانه وأبعاده الفيزيائية

يقظان عيروطة

شقت الحضارة العربية الإسلامية مجاري المعرفة في مرحلة مبكرة لقيامها، إلى أن اكتمل دور الترجمة في نقل العلوم من مصادر متنوعة إلى اللغة العربية، وباشر العصر الذهبي للعلوم العربية حضوره. كانت الأندلس حلقة الوصل بين أوروبا والحضارة الزاهرة، فتسنت ترجمة تلك العلوم إلى اللغات اللاتينية، وألهمت مثقفي أوروبا وعلماءها لعصر نهضتهم العلمية.

قدم العرب في مؤلفاتهم الأسسَ العلمية الأولية لعلم المعادن؛ فوصفوها تبعاً لخواصها البلورية، والطبيعية (اللون، الشفافية، المخدش أو المحك)، وأوجدوا الأوزان النوعيّة لعدد كبير من الأحجار والفلزات امتازت بالدقة المتناهية، وتحدثوا عن أشكالها الخام وعما يطرأ على خصائصها من تغير فيزيائي بتأثير عوامل خارجية، أي بالتعدين.

كان الكندي (ت ٢٥٢هـ-٨٦٦ م) خبيراً كبيراً في المعادن والفلزات والأحجار الكريمة، وله تجاربه العملية في معالجتها بالنار. وهو وصف في رسالته (في الجواهر والأشباه) كيفية التمييز بين الأحجار الكريمة وأشباهها في اللون، وأوضح تأثير الخل والحوامض في المعادن. وكان فناناً بارعاً في تصنيع الجواهر وصقل وجوهها، وفي معالجة العيوب والشقوق وتنقيتها من الندب والشوائب، التي تسيء إلى المظهر والشكل، أيام كان العرب يقتنون الحلي والجواهر للزينة وللفخامة. وفي رسالته (في السيوف وأجناسها) ذكر خمسة وعشرين نوعاً من السيوف؛ مميِّزاً بين طرق تعدينها الدقيقة للغاية، وخصوصاً الحرارة التي ينبغي أن تخضع لها نصال السيوف.. والرسالة اكتشفها ولخّصها البارون بورغستال سنة (١٨٥٤م)؛ ووفقها، فالكندي أول من وضع الدرجات الأولى في (سلم الصلابة) المعروف اليوم في علم المعادن باسم (سلم موهوس).

كما تناول ابن سينا (ت ٤٢٨هـ) الفلزّات وطرق تكوّنها، وذكر كمّاً كبيراً من المعادن وميزات كلٍّ منها، مبيّناً أن لكل منها تركيباً خاصاً لا يمكن أن يتغيّر بطرق التحويل المعروفة، وإنما المستطاع هو تغيير ظاهري في شكل الفلز وصورته؛ وبذا فهو، مع الكندي ثم أبي الريحان البيروني، رفضوا رفضاً قاطعاً علم الخيمياء، الذي ازدهر في أوروبا حتى نهاية القرن الثامن عشر لتعدين خسيس المعادن إلى كريمها، ولتحضير ترياق الحياة.

وقسّم ابن سينا المعادن إلى أقسام أربعة هي: الأحجار والذئبات والكباريت (أو الكبريتيدات) والأملاح (أو المتبخرات).. وفرّق أبو الريحان البيروني (١٠٦١م) في كتابه (الجماهر في معرفة الجواهر) بين المعادن والفلزات. ونهج شهاب الدين التيفاشي القيسي (ت١٢٧١م) منهجاً علمياً في وصف المعادن والأحجار الكريمة في كتابه (أزهار الأفكار في جواهر الأحجار) واصفاً كل معدن وحجر كريم: جيده ورديئه، خواصه ومنافعه، قيمته وثمنه.. ثم كيفية تكون الحجر من المعدن.

والبيروني، يعد رائداً في علم الجواهر والأحجار، وقد قام بتحقيق كتابه (الجماهر في معرفة الجواهر) الذي يضم خمسة وأربعين بحثاً عن اللآلئ والأحجار، منها سبعة معادن، وخمسة عشر مركباً معدنياً، ونقله إلى اللغة الإنجليزية المستشرق الدكتور فرتيز كرنكو عام (١٩٣٨م).. واللافت أنه أدرج الزئبق بين المعادن ووصف طريقة استحصاله من مناجمه، وطريقة تحضيره من أحجاره الحمر بالتقطير. وفي مبحث الذهب تكلم عن جمعه من بين الرمال، وتنقيته وفصله عن حبيبات الرمل بوساطة الزئبق. ويعود الفضل للبيروني، في توضيح طريقة تحضير الفولاذ المصهور بالبواتق، والذي كانت تصنع منه السيوف الدمشقية المشهورة. وقد درس البيروني، في كتابه سابق الذكر المعادن وأوجد الوزن النوعي بدقة لعدد كبير منها، والتي قيست أوزانها النوعية بعد تقدم الأجهزة العلمية الحديثة، ووجدت بأن نتائج بعضها مقاربة جداً، وأحياناً مطابقة للقيم التي أوجدها أبو الريحان.

الكندي كان خبيراً في المعادن وقسمها إلى أقسام وفرّق البيروني بين المعادن والفلزات

وصف القزويني بلورات الألماس المثلثة وابن الأكفاني الزمرد


من مناجم الذهب


ابن سينا


الكندي


أبو الريحان البيروني

اتسعت هذه المعرفة على يدي القزويني؛ فهو يصف بلورات الألماس المثلثة وصفاً فيه الكثير من الدقة ذاكراً أن جميع أقطاعه مثلثةٌ، وأن (حجر السون) أملسُ مخمسٌ؛ إذا كسر قطعاً تكون جميع أقطاعه مخمسة. وقدم ابن الأكفاني (ت٧٤٩ ه) في كتابه (نخب الذخائر في أحوال الجواهر) وصفاً لأربعة عشر حجراً كريماً ومعدناً، واصفاً الزمرد بأن أكثر ما يظهر منه خرز مستطيل ذو خمسة أسطح تسمى الأقصاب.

وعرَّف العرب العديد من الخصائص الفيزيائية لبعض الأحجار مثل البريق واللمعان وانعكاس الضوء، وحدّدوا الصلابة؛ فالياقوت عند البيروني يغلب بصلابته ما دونه من الأحجار، لكن الألماس يغلبه. وسَمُّوا الشقوق الرفيعة فيها الشعيرات، وعرفوا الثقل النوعي وأجروا الاختبارات الكيميائية على المعادن والجواهر، وعالجوا بعضاً منها بالأحماض، ووصفوا الأحجار بظلال الألوان.

وقد ذكر المؤلفون منهم المناجم والمحاجر، التي يستخرج منها الذهب والزمرد وغيرهما، عندما صارت بغداد مدينة العالم، ولمدة خمسة قرون تالية؛ إذ كانت لصياغة الحُلي والأحجار الكريمة منزلة كبيرة، فالذهب والفضة والزمرد وأنواع الياقوت واللازورد والآزوريت واللؤلؤ تُجلب من خراسان وإيران والبحرين ونيسابور وصنعاء ولبنان والهند وسيلان والسودان.. واشتُهرت أسماء في ميدان الخبرة في التعدين، مثل عون العبادي، وأيوب البصري، وبشر بن شاذان، وصباح جدّ يعقوب بن إسحاق الكندي، وأبو عبدالله بن الجصاص، وابن البهلول.

علاوة على ما سبق فقد عرف العرب نوعين من القار (النفط): الأسود والأبيض، كما عرفوا بعض أماكن توافره واستغلوه في أعمالهم؛ فالنفط– كما يقول القزويني– يطفو على الماء في منابع المياه، منه أسود ومنه أبيض، وقد يصّاعد الأسود بالقَرْع والأنبيق فيصير أبيض وينفع من الأوجاع. ووجد ابن جبير في رحلته الأولى التي ابتدأها سنة (٥٧٨هـ) بقعة من الأرض سوداء في العراق، كأنها سحابة مليئة بالعيون الكبيرة والصغيرة التي تنبع بالقار وتصنع لها أحواض ليجتمع فيها، ثم يستخدمه أهل بغداد في طلاء جدران الحمامات.

وللعالم الموسوعي اليمني الهمداني (ت ٣٣٦ ه) صاحب كتاب (صفة جزيرة العرب) الذي يقدم فيه أدلة على كروية الأرض، كتاب قيّم آخر هو (كتاب الجوهرتين العتيقتين) تحدث فيه عن الجاذبية الأرضية، معتبراً هذا الجذب منبعثاً من باطن الأرض؛ كما هو جذب المغناطيس! ويحوي الكتاب معلومات كافية عن كل ما يتعلق بالمعادن، وعن تعدين الذهب والفضة، وصياغتهما.. وقد ترجم ونشر (حديثاً) في العام (١٩٦٨) إلى الألمانية والسويدية!


من الأحجار الكريمة

اللافت أن اليمني الهمداني تحدث عن الجاذبية الأرضية المنبعثة من باطن الأرض والقزويني تعرف إلى القار (النفط)


آلة لكشف الذهب




كتاب «الجوهرتين العتيقتين»

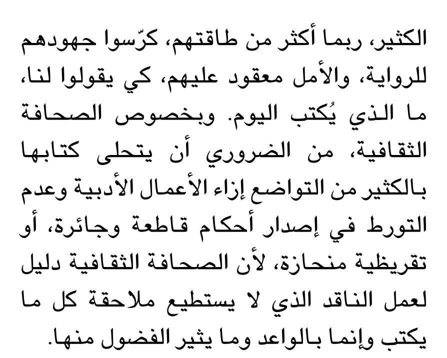
كتاب «صفة جزيرة العرب»

ومضات

الإبداع والحركة النقدية



سلوى عباس



كيف تصبح ناقداً أديباً؟ سؤال طرحه د. صلاح السروي في كتابه (في مقدمات تأسيسية في الأدب والنظرية النقدية)، ويرى أنه يساعد القارئ والباحث على استيعاب تذوق النصوص الأدبية وتاريخها وجمالياتها، وسعى إلى تقديم المصادر والمنطلقات، التي خرجت منها الفنون والآداب بمختلف مكوناتها، اعتماداً على مقولة (خروج الجميل من النافع) التي تتبعها المؤلف منذ العصور البدائية، حتى تكوّن وتبلور الأنواع الأدبية والفنية المعروفة، ويختم د. السروي كتابه بالحديث عن الاتجاه الاجتماعي (الفن باعتباره انعكاساً)، وركز على دراسة مفهوم الواقعية، وهو ما بنى عليه النقاد الكثير من التطلعات النقدية في الفن والأدب.

بالمقابل هناك وجهة نظر لبعض الأدباء ترى أن الرواية العربية لم ترق إلى مستوى الرواية الأوروبية، وبالتالي النقد لم يرق إلى مستوى النقد الأوروبي، وبعضهم لا يعرفون كيف يتعاملون مع الرواية وفي حقيقتهم هم عاجزون عن عرض كتاب فكيف بنقده؟ وعند السؤال عن سبب عدم تكوّن حركة نقدية لدينا، تستوعب ما يكتب وتحلله تحليلاً موضوعياً، يأتي الجواب: الناقد ليس قارئاً ممتازاً فحسب، بل هو الرجل الذي يعمل على خريطة غنية تحتوي على الأدب والحياة معاً، فأي شخص يستطيع أن يكتب رواية أو قصة، إذ لدى كل واحد منا حياته، التي هي قصته الشخصية، لكن هل لديه القليل من الخبرة كي يكتبها، فالنقد يحتاج عدا النظرة العميقة والخبرة الحياتية إلى ثقافة حقيقية، وهذا كله لا يكتمل ويؤدي دوره إلا بقدر كبير من الأمانة، فالناقد سلطة وينبغي أن تكون أمينة، وإلا قادته سلطته إلى الغرور، ومن ثم إلى الشر.

وفي نظرة إلى تاريخ الأدب، نرى أنه لدينا عشرات إن لم نقل مئات الشعراء والروائيين والقصاصين، مع عدد محدود جداً من النقاد، لذلك ليس غريباً ألا يكون لدينا في بلادنا العربية سوى بضعة نقاد كبار، يُنتظر منهم الكثير، ربما أكثر من طاقتهم، كرّسوا جهودهم للرواية، والأمل معقود عليهم، كي يقولوا لنا، ما الذي يُكتب اليوم. وبخصوص الصحافة الثقافية، من الضروري أن يتحلى كتابها بالكثير من التواضع إزاء الأعمال الأدبية وعدم التورط في إصدار أحكام قاطعة وجائرة، أو تقريظية منحازة، لأن الصحافة الثقافية دليل لعمل الناقد الذي لا يستطيع ملاحقة كل ما يكتب وإنما بالواعد وما يثير الفضول منها.

وفي نظرة على أدب الرواد السوريين، نرى أنه لم يخلُ من الجمال والفن، وأن الجيل الذي تلاه لم يضف إليهم شيئاً كثيراً، لكن هذا الكلام يبخس الرواية السورية حقها، فهذا الجيل كما نقرأ نتاجه اختار الطريق الصعب وليس السهل، وقد جاؤوا إلى الرواية من مسالكها المعقدة وطروحاتها المتشعبة وإشكالاتها الفنية، مما يحدد السمات التي تتميز بها الرواية السورية، ويحدد موقعها من الرواية العربية والعالمية، وهذا ما يؤكده النقاد السوريون: (سمح لنا أدب الرواد، محفوظ والعجيلي وحنا مينة والجابري وحقي، أن نكتب رواية مختلفة تتشاكل مع عصرها، لولاهم ما استطعنا كتابتها، مهدوا لنا وبجدارة طريقاً صعباً، وقدموا أعمالاً روائية شامخة، مازال بوسعنا التعلم منها حتى اليوم، ومن المؤسف، أن الروائيين الجدد يستهينون بها، يعتقدون أنهم مدينون للمترجمات، فيدورون في فلكها، ينتظرون الإلهام من هناك، فالروايات المترجمة جعلتنا ندرك مدى تقصيرنا، وعلينا أن نتذكر دائماً أن الغرب كتب رواياته الكبرى، والمطلوب منا أن نكتب رواياتنا، إن لم نكتبها نحن فلن يتطوع الآخر لكتابتها إلا من وجهة نظره، ولن تكون عنا بل عنه).

عندما أقول إننا اخترنا الطريق الصعب، فلأننا حملنا إرث من سبقنا، مع مهمة إضافية هي متابعة مشوارهم بأن نكون على مستوى العالمية، لا أن نكون أسرى اللحظة الراهنة، وصدى لما يتردد على الضفة المقابلة، وبالتالي لا نكون مطواعين للرائج والأكثر مبيعاً. أما الجيل الذي دخل الساحة منذ سنوات، فلا مبرر لوصف نتاجهم بالرواية الجديدة، وهم يسيئون إلى أنفسهم، إذا اعتقدوا أنهم يجترحون المعجزات بتنكرهم لمن سبقهم، وإذا كان هناك ما يمتدحون من أجله، فهو التمتع بروح المغامرة المسؤولة، التي تتميز عن مثيلاتها العربية، لديهم اهتمام باللغة، وما يقولونه مختلف مهما كان هذا القول، ينبغي تشجيعهم على الاستمرار وتقديم الأفضل، لكن على ألا يظنوا أن الإعلام بديل عن الجهد. لا سيما أن ما توافر لهم لم يتوافر لمن سبقهم.

وإذا توقفنا عند السؤال: أين موقع النقد في الصحافة الثقافية؟ يأتي الجواب، أن كل ما يكتب يأتي في مجال المديح الشخصي أو الذم، فحتى نقول عن النقد إنه منهجي، يجب أن يبتعد عن الشخصنة وعن المهاترات الشخصية، لكن إذا توقفنا عند مقولة (لكل مقام مقال) فإن لكل زمن أدباءه ونقاده أيضاً، وما نراه من نتاجات تطرح الآن تحت مسمى (أدبية) والتي تتنوع ما بين الشعر والقصة وحتى الرواية كثير منها لا يمتلك المقومات الأدبية التي تصدّره نتاجاً إبداعياً يؤسس لجيل شعري أو روائي، وإذا كان ثمة تأسيس على ما سبق، فإن النقد لعب دوراً مهماً في تطوير الحركة الثقافية العربية، في مصر وبلاد الشام والعراق خير شاهد على ذلك، نعم نحن بحاجة إلى نقد يواكب التطور الإبداعي في الأدب والفن، والكتابة الصحافية في هذا المجال لا تكفي، وربما لا تنفع، أما من حيث مواكبة النقد للحركة الأدبية، فإن النقد لم ينصف الكثير من النتاجات الأدبية لكثير من الأدباء، واقتصر الأمر على بعض الانطباعات، ولو تم رصد أسماء من يكتب عنهم كتابات غزيرة من شعراء وروائيين، لتبين أن هذه الكتابات نابعة من سلطة مادية أو معنوية أو منبرية أكثر من قيمتها الأدبية، وكذلك الملتقيات الأدبية والندوات بقدر ما تحمل من إيجابيات، يقابلها سلبيات أيضاً، فجميع العلاقات الحميمية في الكواليس تقوم على المصالح المتبادلة فقط، مما يعني غياب النقد الموضوعي، وبالتالي لا يمكننا الحديث عن حركة نقدية مواكبة للحركة الإبداعية.

> النقد يساعد على تذوق النصوص الأدبية ويبرز جمالياتها



نقلت ثقافة العرب إلى الغرب

المستشرقة إيزابيلا دافليتّو..
ترجمت الأدب العربي إلى الإيطالية


أحمد أبو زيد

تخصص نفر من الباحثين والمستشرقين الغربيين في دراسة الأدب العربي وتتبع إبداعاته في مختلف العصور، والعمل على ترجمته ونقله إلى لغاتهم.. ذلك أن الأدب العربي الذي كتب بلغة القرآن، نثره وشعره، يمتلك الكثير من الإبداعات وعناصر الجذب التي استهوت الكثير من عشاق الأدب، فقضى بعضهم سنوات طويلة في دراسته وتقديمه للمجتمع الغربي.

وتعد المستشرقة الإيطالية الدكتورة إيزابيلا كاميرا دافليتّو، واحدة من هؤلاء الذين هاموا بأدبنا العربي، فجعلته شغلها الشاغل، وعكفت على دراسته وترجمته إلى اللغة الإيطالية.

كانت بداية هذه المستشرقة من فلسطين، فآلت على نفسها ترجمة الأدب العربي إلى الإيطالية، والتزمت بدورها في نقل حضارة وثقافة العرب إلى الغرب، وبالتحديد إلى بلدها إيطاليا، وعبر أكثر من عشرين عاماً نقلت إلى الإيطالية اثنتي عشرة رواية وأكثر من سبعين قصة.

ولدت إيزابيلا في جنوب إيطاليا، وسط أسرة قروية صغيرة، وبعد دراستها حصلت على الدكتوراه في الأدب العربي المعاصر، وأصبحت أكاديمية ومترجمة وناقدة، وأستاذة كرسي الأدب العربي المعاصر في كلية الدراسات الشرقية بجامعة روما، كما أصبحت عضواً في مجلس الدراسات العليا في جامعة نابولي، وتقوم حالياً بتدريس اللغة العربية في كليات اللغات بالمعهد الجامعي الشرقي في مدينة نابولي.

وقد درست اللغة العربية على يد المستشرق الإيطالي الشهير (فرانشيسكو غابريللي) بجامعة روما، وكتبت العديد من الأبحاث والمقالات الأدبية، التي يدور أغلبها حول الأدب العربي المعاصر، ونشرتها في مختلف المجلات الإيطالية والعالمية، وتُدير منذ عام (١٩٩٣) سلسلة (كُتّاب عرب معاصرون) الصادرة عن دار (جوفانس) في روما، حيث أشرفت على

ترجمة (٤٠) رواية لأشهر الكتاب العرب.

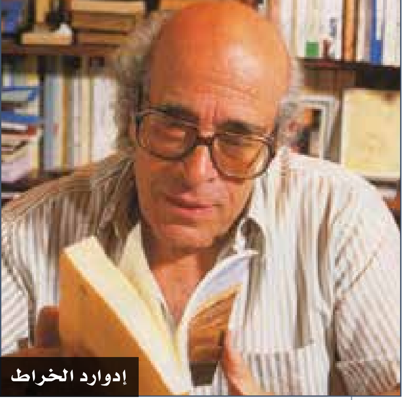
تقول عن بدايات رحلتها مع الأدب العربي: كنت أحاول من خلال دراساتي الإحاطة والتعرف إلى التفاصيل، التي تشكل الوطن العربي، لذلك كان الأدب أقرب الوسائل لهذه المعرفة، إذ إن الأدباء يحملون قضايا وأفكار عالمهم، وينعكس ذلك في أعمالهم الإبداعية، وعلى هذا الأساس بدأت تتشكل العوامل الأولية لديَّ، في مجالات ترجمة الأدب العربي المعاصر إلى الإيطالية، أضف إلى ما سبق أن الأدب العربي في نظري يحمل خصوصيات عميقة، وذات معان إنسانية لا يستهان بها.

وتضيف: بدأت دراستي للغة العربية مع مطلع السبعينيات، حينها كانت تغمرني مرحلة الشباب، وخلالها تعرفت إلى رواية (عائد الى حيفا) للروائي الفلسطيني غسان كنفاني، وقمت بترجمتها إلى اللغة الإيطالية، وتشكلت بداياتي حول معرفة الظروف التي تحيط بالقضية، وأرى أن حجم اهتمام الشعب الإيطالي بالقضية الفلسطينية لا يوصف، وإلى اليوم تتداول روايات غسان كنفاني بين طلاب الجامعات والمدارس الإيطالية.

وعن العوائق والمصاعب التي واجهتها خلال تجربتها في ترجمة الأدب العربي، تقول: التجربة بكل جوانبها كانت صعبة للغاية، فعندما كنت أترجم لم يكن هناك مترجمون، وكان من الصعوبة وجود دور نشر إيطالية تتولى النشر، لذلك كنت أمارس أدواراً متعددة لإقناع تلك الدور، التي تعتبر عدم إقبال القراء على هذا الأدب يسبب لها خسائر مادية. وكنت أختار الكتّاب الواقعيين أمثال عبدالرحمن منيف، وحنا مينة، وإدوارد الخراط، وإبراهيم الكوني، ومحمد شكري، وغادة السمان. وعندما خرج كتاب (الأدب العربي المعاصر من النهضة حتى يومنا هذا)، اهتمت وزارة الثقافة الإيطالية به، وقامت بطباعته على نفقتها.



غسان كنفاني


سليمان فياض


غادة السمان

إدوارد الخراط

ولا شك أنه مع مرور السنوات بدأت الدول الأوروبية، تسعى إلى تطوير علاقاتها مع الدول العربية في كافة المجالات، وخاصة في مجال العلاقات الثقافية، وقامت بتأسيس أقسام اللغات العربية والدراسات العربية والإسلامية في جامعاتها، وقام عدد من طلاب تلك الجامعات بتأليف عدد من الكتب عن الحضارة العربية، ونشروا مقالات وبحوثاً في المجلات الأجنبية، وحاولوا إعطاء الوجه الحضاري الصحيح للعرب. ولقد صحّحت الترجمات الأمينة والصادقة والمحبة للثقافة

عبر ترجمة الأدب دحضت الأفكار المغلوطة عن الوطن العربي لدى الغرب


إيزابيلا مع نجيب محفوظ


وصنع الله إبراهيم

العربية، الكثير من المفاهيم الخطأ، وحاولت بناء جسر للتبادل الثقافي وتفعيل العلاقات بين العرب والغرب.

لقد كتبت إيزابيلا العديد من الأبحاث والمقالات الأدبية حول الأدب العربي المعاصر، ونشرتها في مختلف المجلات الإيطالية والعالمية، وألفت العديد من الكتب عن الأدب العربي، وترجمت إلى الإيطالية اثنتي عشرة روايــة، وأكثر من سبعين قصة، من بينها (ميرامار) لنجيب محفوظ، و(سداسية الأيام الستة) لإميل حبيبي، و(رجال في الشمس)، و(العودة إلى حيفا)، و(أم سعد) لغسان كنفاني، و(أصــوات) لسليمان فياض، و(مختارات قصصية) لغادة السمان، ومختارات قصصية لكاتبات سعوديات وروائيين وقصاصين عرب.

ومن المؤلفات المهمة التي وضعتها: كتاب (مئة عام على الثقافة الفلسطينية)، الذي صدر في نوفمبر عام (٢٠٠٧ م)، وهو يهدف إلى تقديم تاريخ فلسطين من خلال التجارب الشخصية وأعمال المثقفين الفلسطينيين، ولذلك لا يتكلم عن أدب المقاومة فحسب، بل عن الأدب كنوع من أنواع المقاومة ضد العنف، وكل أنواع القمع التي تمارس داخل المجتمع الفلسطيني. وقد لقي هذا الكتاب رواجاً واسعاً في الشارع الإيطالي، ونفد من الأسواق بسرعة، وصدرت الطبعة الثانية له في مارس (٢٠٠٨م)، كما نشرت كتاباً بعنوان (تاريخ الأدب العربي من النهضة وحتى يومنا هذا).



من مؤلفاتها

وكانت تطمح من خلال الترجمة والكتابة في الصحافة إلى دحض الأفكار المغلوطة عن العالم العربي، فهي ترى أن الأدب العربي يحمل خصوصيات عميقة، وله معانٍ إنسانية لا يستهان بها، وتفتخر بما قدمته من كتب مترجمة رغم الصعوبات وتقول: (هذا هو النجاح الحقيقي في الحياة بالنسبة لي وهو نجاح أفخر به، وأشعر بعمق الرضا، لأنني ساعدت شبابنا على معرفة الآخر، دون أن يكتفوا بما يسمعونه عنه من وسائل الإعلام، والذي شوهته السياسة أيضاً، بل أن يتعمقوا في معرفة الآخر معرفة مباشرة). وقد قامت الحكومة الإيطالية بتكريمها ومنحتها وساماً لجهودها في التعريف بالثقافات الأخرى.

وأسوة بجميع من تبنوا مبادرات فردية في نقل الثقافة العربية إلى الغرب أمثال (آلن روجر)، و(سلمى الجيوسي) وغيرهما، تعتب (كاميرا) على المؤسسات والحكومات العربية

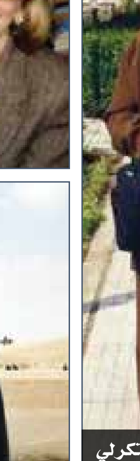
قضت ثلاثين عاماً تدرس الأدب العربي وجعلته شغلها الشاغل

وجدت في الأدب العربي وسيلة لمعرفة الإسلام وحضارته وثقافته



إيزابيلا مع الأديبة الفلسطينية فدوى طوقان في إحدى الندوات


إيزابيلا مع الطيب صالح وإبراهيم الكوني


وفؤاد التكرلي

وبهاء طاهر


وإبراهيم نصر الله


وعبد الرحمن منيف

لتقصيرها في دعم المشاريع، التي تهدف إلى تقديم صورة مشرقة ومشرفة عن العرب، كما تسلط الضوء على زاوية أخرى في طي الإهمال والتجاهل أيضاً، وهي أن اهتمام العرب وإن كان محدوداً ينحصر في اللغتين الإنجليزية والفرنسية فقط، وهذا غير سليم في رأيها نظراً لأن الدول الأوروبية تضم لغات عديدة كالإيطالية والألمانية والإسبانية والبرتغالية وغير ذلك.

كما تؤكد إيزابيلا أن العرب أبطال في إضاعة الفرص الثمينة، فعلى سبيل المثال قدمت شركة أوروبية خاصة عام (١٩٩٤م) مشروع (ذاكرة المتوسط) لترجمة عدد من الأعمال العربية إلى اللغات الأوروبية، كالإسبانية والبولونية والسويدية وغيرها، وهذا المشروع استمر لمدة ست سنوات، وتمت ترجمة (١٠) كتب إلى الإيطالية، و(٩) إلى الفرنسية، و(٥) إلى اللغات الأخرى، إلا أنه توقف، وهكذا ضاعت فرصة ثمينة لخدمة الأدب العربي ونشره على المستوى العالمي.

وترى أن الترجمة هي الوسيلة الوحيدة التي يمكن على أساسها بناء القواعد لمد جسور متينة بين الشعوب، وأن الأدب قام بدور سياسي واضح، إذ إنه بفضل الترجمة صار الأدب الفلسطيني مثلاً في الغرب معروفاً.

وبرغم كل الصعوبات، التي واجهتها في رحلتها لترجمة الأدب العربي إلى الإيطالية، والتي بلغت (٣٠) عاماً، تقول إيزابيلا: لم يكن الأدب العربي بالنسبة لي دراسة وعملاً، وإنما كان عشقاً حقيقياً، وكلما توغلت في الترجمة، أحسست بأن ذلك الحاجز الجميل، الذي يسمى بالترجمة يتملكني تملكاً كاملاً، وأحسست بواجبي نحو ما اكتشفته من نصوص جميلة للقارئ الإيطالي.

أبرزت عبر ترجماتها المعاني الإنسانية الجميلة التي يتضمنها الأدب العربي

نقلت من العربية إلى الإيطالية اثنتي عشرة رواية وأكثر من سبعين قصة


إيزابيلا أثناء وجودها في الشارقة



مصطفى عبدالرازق.. المفكر التنويري

أ.د. محمد صابر عرب

عرف المصريون أسرة (عبد الرازق)، التي تبوأ الكثيرون منهم وظائف متعددة، معظمها في القضاء، وكانت بيوتهم مقصد المعوزين وذوي الحاجات. من هذه الأسرة الكبيرة ولد الشيخ مصطفى عبدالرازق (١٨٨٥-١٩٤٧م) لوالد حظي بشهرة واسعة في الأوساط الاجتماعية والسياسية والقضائية، وهو الشيخ حسن عبدالرازق (١٨٤٤-١٩٠٧) وكان عضواً في مجلس النواب في عصر الخديوي إسماعيل، ثم عضواً في مجلس شورى القوانين فيما بعد، وأحد مؤسسي حزب الأمة (١٩٠٧م)، وصديقاً للشيخ محمد عبده وسعد زغلول وغيرهما من الشخصيات المهمة في مجالي الثقافة والسياسة.

كعادة العائلات الكبيرة وقتئذٍ في تنشئة أبنائها، فقد حفظ الابن (مصطفى) القرآن الكريم، وهو في سن مبكرة، لذا ألحقه والده للدراسة في الأزهر في سن الحادية عشرة من عمره، وتولى الوالد بنفسه رعايته، فقرأ معه رسالة التوحيد وأشعار المتنبي وزهير، فضلاً عن عيون التراث العربي، لذا شب الابن على وعي كامل بأهمية المعاني الدقيقة في فهم النصوص على ضوء مقاصدها العامة، وكان من حسن حظه أن التقى الأستاذ الإمام (محمد عبده) الذي أحدث أثراً عظيماً في حياته، خصوصاً في تفسيره لمعاني القرآن الكريم. ويعترف مصطفى عبدالرازق قائلاً: سمعت الأستاذ الإمام وهو يفسر آيات من القرآن الكريم، وقد وجدت ضالتي في هذا العالم الجليل. في الوقت الذي كان فيه الأستاذ يواجه موجة عاتية من بعض الأزهريين، الذين اتهموا الرجل في عقيدته، لمجرد انه كان يُعلي من دور العقل في فهم النصوص، وفق مقاصدها الشرعية، بعكس أنصار الجمود الذين اكتفوا بفهم ظواهر النصوص من دون إعمال للعقل.

لم يترك مصطفى عبدالرازق أية فرصة إلا وكان في مقدمة المستمعين لفكر الإمام، متذوقاً المعاني الحقيقية لفهم التراث، وهي القضية الأهم التي راح أستاذه، يعمل على نشرها بين تلاميذه، محارباً الجهل والتخلف وانتشار الخرافة. وهكذا وجد الشاب ضالته في أستاذه، الذي راح يجتهد في التأويل والتوفيق بين القديم والجديد وحل الالتباس بين العقل والنقل، والفلسفة والشرع، والدين والعلم، فضلاً عن منهج الأستاذ في الرد على المستشرقين، وهي مجالات راح الأستاذ يشرحها بعمق وروية، ولم يترك مجالاً في الحياة الفكرية إلا وطرقه، لهذا كله ترك الأستاذ أثراً عميقاً في كل من قرأ له أو استمع إليه. وقد تألم التلميذ مصطفى عبدالرازق من الهجوم على أستاذه من أنصار الجمود والتخلف، فلم يتركوا وسيلة إلا وسلكوها للنيل من الرجل، الذي أرهقه خصومه وهده المرض، لذا أقدم على تقديم استقالته من الأزهر (١٩ مارس ١٩٠٥م).

يعد مصطفى عبدالرازق، في طليعة من حملوا رسالة الأستاذ الإمام، من بينهم محمد رشيد رضا ولطفي السيد والشيخ المراغي وعبدالمتعال الصعيدي ومحمود شلتوت، وهي رسالة لايزال يحملها بعضهم ممن آمنوا برسالة الأستاذ الإمام، من أنصار فكر التنوير. وعلى الرغم من حزن مصطفى عبدالرازق على وفاة أستاذه (١٩٠٥)، فإنه وجد ضالته في بعض من حملوا رسالة الإمام من قبيل الشيخ محمد أبو خطوة، الذي كان يدرس تلاميذه أصول الفكر والفلسفة ومقاصد الشريعة، وكان بيته مقصداً لكل شباب مدرسة الإمام، وفي مقدمتهم مصطفى عبدالرازق، الذي تخرج في الأزهر بعد أن حصل على (العالمية)، (١٩٠٨م)، وبدأ حياته معلماً في مدرسة القضاء الشرعي، إلا أنه ما لبث أن استقال (١٩٠٩م).

كعادة الأسر الكبيرة وقتئذ، حينما تقرر ابتعاث أحد أبنائها للدراسة في فرنسا، حيث درس علم الاجتماع على يد العالم إيميل دوركهايم، والمستشرق إدوارد لامبير، كما درس الفلسفة في جامعة ليون على يد (جوبلو)، وقد اختارته جامعة السوربون لتدريس الأدب العربي، كما قام بتدريس الشريعة الإسلامية باللغة الفرنسية في المعهد الشرقي بفرنسا، وقد زار متاحف ومكتبات باريس ولندن، وأعجب كثيراً بعناية الأوروبيين بالقراءة والثقافة والفنون، إلا أنه بقي مؤمناً بثوابته الإسلامية، حاملاً مهمة البحث عن القيم البناءة في الفكر الإسلامي.

عاد مصطفى عبدالرازق إلى مصر مع قيام الحرب العالمية الأولى، بعد أن حصل على الدكتوراه في فكر الإمام الشافعي،

بعدها عُين سكرتيراً لمجلس الأزهر (١٩١٥م)، لكنه قد حورب لمجرد أنه كان يكتب مقالاته الإصلاحية في الصحف، ويحاضر في المنتديات الفكرية، وقد فتح بيته للقاء المستشرقين الأجانب رجالاً ونساء، وهو ما كان يعتبره الأزهريون خارجاً على المألوف، وقد أرهقه هجوم خصومه، لذا قدم استقالته مكتفياً بالمشاركة في الكتابة الصحافية، وإلقاء محاضراته في المنتديات العامة متحدثاً عن رؤيته في تجديد الفكر الديني، كما انخرط في العمل السياسي خلال ثورة (١٩١٩م)، بعدها عُين مفتشاً للمحاكم الشرعية (١٩٢٠م)، لكنه لم يألف هذا النوع من العمل فقد نذر نفسه للعمل على نشر فكر أستاذه محمد عبده، وقد بدأ بترجمة رسالة التوحيد إلى اللغة الفرنسية للأستاذ الإمام، بمشاركة صديقه المستشرق الفرنسي ميشيل برنارد.

واجه مصطفى عبد الرازق، هجوما ضارياً بسبب كتاباته وأفكاره التنويرية، خصوصاً بعد أن ألقى محاضرة في الجامعة المصرية (٢٠ مارس ١٩٢٣م)، عن المناظرة التي سبق وأن دارت بين المستشرق رينان، وجمال الدين الأفغاني بشأن العلاقة بين العلم والدين، وقد أوضح فيها الشيخ مصطفى عجز جمال الدين الأفغاني، في دفاعه عن الدين، لذا واجه مصطفى هجوماً كاسحاً، ثم راح يتناول قضايا أثارت عليه ردود فعل متباينة من قبيل زواج المصريين بالأجنبيات ورأيه في تعدد الزوجات، وغير ذلك من القضايا التي أثارت خصومه، لكن الرجل ظل وفياً لفكرته، التي دارت في مجملها حول التنوير وحرية الرأي، وحينما نشر شقيقه علي عبدالرازق كتابه (الإسلام وأصول الحكم)، كما نشر طه حسين كتاب (الشعر الجاهلي) وقد قامت عليهما الدنيا ولم تقعد، فقد اتهما بالمروق والمطالبة بسحب العالمية من شقيقه، وطرد طه حسين من الجامعة المصرية! وكان من رأي مصطفى عبدالرازق المطالبة بمزيد من حرية الفكر، والعمل على فصل الرأي النقدي عن دائرة المعتقدات الدينية، مؤكداً أن التلويح بسيف التكفير ومصادرة الكتب، هي أمور لا تخدم الإسلام وإنما تسيء إليه من جانب خصومه.

وجد الشيخ مصطفى عبدالرازق ضالته حينما عرض عليه صديقه لطفي السيد رئيس الجامعة المصرية وقتئذٍ، وظيفة أستاذ مساعد للفلسفة الإسلامية بكلية الآداب (١٩٢٧)، فكان ذلك طوق نجاة لرجل نذر نفسه للوعي والمعرفة، وهو بهذا أوجد لنفسه نافذة جديدة للوعي وحرية التفكير، وعلى حد تعبير أحد تلاميذه –عائشة عبدالرحمن – كان الشيخ أحد القلائل الذين أمسكوا علينا بقية من إيماننا، بالحق والخير والجمال.

لم تتوقف حياة مصطفى عبدالرازق عند العمل في الجامعة أستاذاً أكاديمياً، بل راح يحاضر في المنتديات العلمية والثقافية، كما راح يكتب في العديد من الصحف والدوريات العلمية، ويسافر بعيداً إلى كل أنحاء العالم، مدافعاً عن الفكر الإسلامي شريعة وعقيدة، وقد ترك في المكتبة العربية عشرات البحوث والدراسات الأكاديمية، فضلاً عن العديد من الكتب، من قبيل الدين والوحي والإسلام، ودراسته الشهيرة عن تاريخ الفلسفة الإسلامية، كما كتب عن الإسلام والتصوف، وله كتاب شهير خص به أعلام الإسلام.

اختير مصطفى عبدالرازق وزيراً للأوقاف في عدة وزارات متعاقبة ابتداء من (١٩٣٨م)، ثم عضواً في مجلس النواب، كما حصل على الباشاوية التي لم تزده إلا تواضعاً ورقة. وفي السابع والعشرين من مارس (١٩٤٥م)، صدر مرسوم ملكي بتوليه منصب شيخ الأزهر. وقد استهل منصبه الجديد بتصريح شهير قال فيه: أنا أدين بالتقاليد، كما أدين بالرقي، ولا يمكن الفصل بينهما، وعلينا الأخذ بكل الوسائل المؤدية إلى رقي المجتمع وتحضره. وقد حمل عليه بعض الأزهريين حملة شعواء، فقالوا بأن الرجل ليس من بين هيئة كبار العلماء ولا من أساتذة الأزهر، وراحوا ينسبون إليه أقوالاً عن فضل الحملة الفرنسية، وأنه صديق للأجانب، وقد شعر الرجل بمرارة شديدة، وعلى حد تعبير أحد تلاميذه النجباء عبد المتعال الصعيدي: لقد كان جمود بعض الأزهريين وعدم تقبلهم لفكرة الإصلاح، وراء تعطيل خطة الشيخ مصطفى عبدالرازق لتطوير الأزهر، وكان كيدهم له وراء اشتداد المرض عليه، وقد لقي ربه (١٥ فبراير ١٩٤٥م)، وهي نفس النهاية التي انتهى بها أستاذه محمد عبده، حينما قدره خصومه بذات الطريقة.

لقد نعاه أصدقاؤه وتلاميذه، باعتباره أول من وظف الفكر الإسلامي وفق المنهج العلمي، فضلاً عن رقة مشاعره وعلو همته، واستعداده الفطري للفضيلة، وتسامحه مع كل البشر، ووفائه لكل من عرفه، وهي خصال أهلته لكي يُلقب بـ(المفكر الكامل).

بعد تخرجه في الأزهر تعلم في السوربون ودرّس الأدب العربي والشريعة الإسلامية في فرنسا

تتلمذ على يد أستاذه محمد عبده متذوقاً المعاني الحقيقية في التوفيق بين القديم والجديد

حمل رسالة محمد عبده مع نخبة من المفكرين أمثال رشيد رضا ولطفي السيد ومحمود شلتوت

واجه هجوماً ضارياً بسبب كتاباته وأفكاره التنويرية من خصومه فاستقال من رئاسة الأزهر

سفر إلى زمن الموحدين

الرباط.. مدينة الأصالة والعراقة


ناسمي محمد

إن الزائر لمدينة الرباط، يجد نفسه في مدينة تداخلت فيها الأزمنة، بين حاضر معيش تشكل فيه الرباط العاصمة الإدارية والسياسية للدولة المغربية، حيث توجد المؤسسات الحكومية وسفارات الدول الأجنبية، ومستقبل متوقع، تحاول فيه مدينة الرباط تجديد نفسها وتحديث شخصيتها بالاتجاه نحو خلق مشاريع ضخمة تضاهي بها كبريات العواصم العالمية، وبين الزمنين الحاضر والمستقبل، يبقى الماضي شاهداً على أصالة وعراقة مدينة الرباط، الذي يمتد إلى قرون طويلة من الزمان، تحتفظ فيه الرباط بالكثير من الآثار، لعل أهمها المعالم الأثرية والعمرانية للدولة الموحدية، التي حكمت المغرب ما بين القرنين (١٢م و١٣م).



العمارة الإسلامية

اعتنى الموحدون بإنشاء مدن جديدة وتوسيع أو تجديد مدن أخرى، ومن هذه المدن التي أولوها عناية خاصة مدينة الرباط، التي بدأ تشييدها في عهد السلطان عبد المؤمن الموحدي ببناء قصره ومجموعة من المباني لحاشيته، فكانت بذلك النواة الأولى لمدينة الرباط، التي سميت بالمهدية نسبة إلى المهدي بن تومرت مؤسس الدعوة الموحدية، الذي كان أول من فكر في بناء هذه المدينة، حيث قال: (تبنون مدينة عظيمة على ساحل هذا البحر، ثم يضطرب أمركم وتنتقص عليكم البلاد حتى ما يبقى بأيديكم إلا هذه المدينة، ثم يفتح الله عليكم ويجمع كلمتكم ويعود أمركم كما كان)، ومن هنا جاءت تسميتها برباط الفتح، وقد تم إتمام بناء مدينة (رباط الفتح) في عهد المنصور، وأصبحت مدينة عظيمة منافسة لمدينة الإسكندرية، من حيث بنائها وضخامتها، كما ذكر ذلك عدة مؤرخين، مثل: ابن خلكان، وليون الإفريقي، والناصري.

وبرغم مرور أكثر من ثمانية قرون على بناء مدينة الرباط في عهد الدولة الموحدية، فإن الزائر لهذه المدينة مازالت تشد أنظاره آثار الدولة الموحدية، التي قاومت الزمن، وأبت إلا أن تبقى شامخة وشاهدة على أزهى حضارة لأقوى دولة في تاريخ المغرب، ومن أهم هذه المعالم:

(السور الموحدي): الذي مازال منبعاً منذ شرع في بنائه أبو يعقوب يوسف واستكمل بناءه ابنه أبو يوسف يعقوب المنصور، وهو يمتد على طول (٥٢٦٣) متراً ويبلغ سمكه مترين ونصف المتر، وارتفاعه عشرة أمتار، ما أعطى مدينة الرباط مشهداً مهيباً لضخامته وصلابته، حيث استعمل في بنائه الحجر غير المنجور، والطابية وهي بيتون (Béton) مغربية عبارة عن خليط من تراب الحمري والجير وعقاد الجير وكسرات الفخار والحجارة الصغيرة أو الزلط، وهي ما أعطت لهذا السور صلابته وقوته، التي قاوم من خلالها الزمن، وتأمين الحماية لمدينة الرباط من الجهتين الغربية والجنوبية، وينفتح في السور الموحدي على خمسة أبواب هي:

(باب العلو): أو الباب العالي، أو الباب المرتفع، كما كانت له أسماء أخرى مثل باب مراكش،

بدأ تشييدها في عهد السلطان عبد المؤمن الموحدي

لاتزال آثار الدولة الموحدية شاخصة في أرجاء المدينة برغم مرور ثمانية قرون على بنائها



من شوارع المدينة



أو باب (آسفي) لأنه كان منفتحاً على الطريق المتجهة لهاتين المدينتين، يعتبر أقرب باب إلى البحر، إذ لا يبعد عنه سوى (٥٤٤) متراً، وهو يشكل مبنىً ضخماً طوله (١٩,٢) متر، وارتفاعه (١٠) أمتار، يتكون من غرفتين: الأولى مغطاة والثانية منفتحة من السقف، وبينهما قاعة للسلاح والذخيرة، ويتميز بعدم وجود الزخارف، حيث نقشت على جدرانه فقط كتابات بسيطة مع صور لسيف وخناجر، وصورة قوس تحمل سهماً مصوباً نحو الأعلى، ما يوحي بوظيفته العسكرية.

(باب الحد): بالرغم من أنه باب صغير، فهو يعتبر من أشهر أبواب مدينة الرباط إلى يومنا هذا، وذلك لأنه يقع وسط المدينة، ويشكل منفذاً لأهم أسواقها الشعبية، ومنطقة انطلاق أغلب المسيرات الشعبية، وقد سمي هذا الباب باسم باب الحد، لأنه كان يطل على الطرف الغربي من سوق أسبوعي كان يعقد يوم الأحد، وقد شهد باب الحد تجديداً في بنائه في عهد السلطان العلوي المولى سليمان عام (١٢٢٩ هـ).

(باب الرواح): ويقع على بعد (١٠٢١) متراً جنوبي باب الحد، ويبلغ ارتفاعه (١٢) متراً، وعرضه (٢٨) متراً، وهو أفخم وأعظم أبواب السور الموحدي وأكثرها زخرفة وأروعها جمالاً، كما يعتبر أكثر الأبواب صموداً أمام عوامل الزمن، والتقلبات السياسية والحروب، ويرى الباحثون أن اسمه مشتق من كلمة الرياح، بينما يرى بعضهم الآخر أنه مشتق من كلمة الأرواح، نسبة إلى أرواح القتلى من المتمردين والخارجين على سلطة الدولة الموحدية التي كانت تعلق رؤوسهم فوق هذا الباب للعبرة.

اعتنى الموحدون بإنشاء المدن الجديدة وأولوا مدينة الرباط جل اهتمامهم



جامع وصومعة حسان، من أبرز معالم الرباط



(باب زعير): يعتبر الباب الوحيد الذي فتح في القطاع الجنوبي من السور الموحدي، على الطريق المؤدية إلى قبيلة (زعير) التي استمد اسمه منها، يبلغ ارتفاعه (٩,٧١) متر، وله أربعة ممرات منكسرة، وهو يشبه في تخطيطه باب العلو وإن كان أقل انتظاماً منه، ولهذا يبقى باب (زعير) أصغر أبواب السور الموحدي وأقلها عناية، وأكثرها تعرضاً للتغيرات والتجديدات من بين باقي الأبواب الأخرى.

(باب القيادة): وهو الباب الداخل حالياً في نطاق القصر الملكي، يقع على مسافة تبعد نحو (٨٨٠) متراً جنوبي باب الرواح، ويتشابه في نظامه مع الأبواب سابقة الذكر، وتبقى المعلومات قليلة عن هذا الباب، لأن من الصعب القيام بدراسته كونه أصبح داخل نطاق القصر الملكي.

وإلى جانب السور الموحدي وأبوابه الخمسة، مازالت مدينة الرباط تحتفظ بعدة مآثر عمرانية موحدية أخرى، أهمها:

(قصبة الأوداية): التي تعتبر من المعالم الأولى لنواة مدينة الرباط، بناها عبد المؤمن ابن علي، على مرتفع صخري ارتفاعه ثلاثون متراً عن سطح البحر بالزاوية الجنوبية لمصب وادي أبي رقراق وساحل المحيط الأطلسي، وهي محاطة بسور يحتوي على ثلاثة أبراج تحمي مدينة الرباط من جهة البحر، وهي الصقالة قبالة القصبة، وبرج الدار، وبرج الصراط. ويمكن للزائر الدخول إلى قصبة الأوداية عبر ثلاثة أبواب، أهمها الباب الكبير، الذي يعتبر أول باب شيد في عهد الموحدين وذلك سنة (١١٨١م)، ويعتبر من أعظم وأروع الإبداعات المعمارية للقرن السادس الهجري، بما اشتمل عليه من تركيب هندسي متنوع وتعقيد معماري متطور.

(مسجد حسان): هناك من يرد أصل تسميته إلى قبيلة بني حسان، شرع في بنائه السلطان الموحدي يعقوب المنصور، الذي كان من المنتظر لو تم استكمال تشييده أن يكون من أكبر مساجد المغرب، على مساحة تفوق (٢٥,٥٠٠) متر مربع، حيث يبلغ طوله (١٨٣) متراً، وعرضه (١٣٩,٤) متر، وعدد أعمدته (٤٠٠) عمود، وعدد أبوابه (١٦) باباً، ومحرابه (٣) أمتار طولاً ومثلها عرضاً، ومنارته شبيهة من حيث البناء والزخرفة بمنارة مسجد الكتبية بمراكش، ومنارة المسجد الأعظم بإشبيلية (خيرالدا)، وبرغم عدم اكتمال بنائه، يبقى مسجد حسان من المآثر الخالدة لمدينة الرباط، ومن رموزها المعمارية.

أصبحت مدينة عظيمة ومنافسة لمدينة الإسكندرية في عهد المنصور

من أشهر معالمها وآثارها السور الموحدي وأبوابه الخمسة ومسجد حسان



خوسيه ميغيل بويرتا

أبدعن في جوّ يسوده الأدب والشعر

خطّاطات قرطبة الأندلسية

من ميزات الثقافة العربية الكلاسيكية، أنها أفادت بأخبار عن النساء العالمات والكاتبات والشواعر والمطربات، في المعاجم وفي شتى أصناف المصادر، سواء أكنَّ من نساء أسر الحكام أو من قيانها وجواريها أو بنات العلماء وسواهن. فبفضل تلك المصادر نعرف أن الكثير من (عالمات الأندلس)، مثلهن مثل عالمات أقطار عربية أخرى، كن كاتبات يعملن لسادتهن أو سيداتهن، ويقمن بكتابة رسائلهم ووثائق رسمية مختلفة، كما كانت بعض أولئك الكاتبات يمتهن النسخ في إدارة دول الأندلس، وخاصة قرطبة، لبلاغتهن وجمال خطهن، منذ تأسيس الإمارة الأموية بالأندلس على يدي (صقر قريش)، عبدالرحمن الداخل (حكم ٧٨٨-٧٩٦)، الذي تربى في جو يسوده الأدب والشعر.

شجعت الأسرة الأموية على استيراد الكتب ونسخها وصنعها وإنشاء المكتبات، وقد تمكن الأمير محمد الأول (حكم ٨٥٢-٨٨٦) من جمع أغنى المكتبات بقرطبة آنئذٍ، ومنذ عهد عبدالرحمن الثاني (حكم ٨٢٢-٨٣٢)، وهو فترة ازدهار تمثل في وصول زرياب إلى العاصمة الأندلسية والقيام بأول توسعة لجامع قرطبة، انخرطت الأديبات والكاتبات في خدمة العاهل نفسه وفي دار الملك. وكانت الجارية المدعوة بـ(قلم)، الملائم اسمها جداً لمهنتها وجودة خطها، قد عملت في خدمة الأمير عبدالرحمن الثاني كمغنية وأديبة وكاتبة؛ من مواليد بلاد الباسك، تعلمت هذه الجارية الغناء في المدينة المنورة ثم اقتناها هذا الأمير ليشرق نجم معارفها الأدبية وشعرها وروعة خطها على قرطبة. وحتى ابنة لعبدالرحمن الثاني تدعى (بهاء)، التي آثرت حياة الزهد، اشتهرت بحسن خطها وعكفت على نسخ القرآن وأهدت مصحفاً بخط يدها كوقف حبيس لمسجد أصبح يعرف باسمها، (مسجد بهاء)، كان واقعاً في ربض الرصافة، شمالي مدينة قرطبة. وقد توفيت (بهاء) في شهر رجب سنة (٣٠٤) (ديسمبر ٩١٧) في بداية حكم عبدالرحمن الناصر، الذي سيعلن الخلافة في عام (٩٢٩م) والذي سيعُرف بولعه بالكتب إلى درجة أن الإمبراطور البيزنطي بادر بإهدائه نسخة يونانية لكتاب (ديسقوريديس في الطب) مخطوطة على الرق بحروف ذهبية وفضية ومزخرفة بصور النباتات (المقري، نفح الطيب، ١، ص ٤٥٦).

إضافة إلى توظيف الكاتب القرطبي سعيد بن نصر أبي الفتح في شغل تنقيح الكتب، دعا خليفة قرطبة الأول مجموعة من الكاتبات ذوات الخط الحسن للنسخ والتدوين، كالجارية المعتوقة (رضية) التي احترفت الوراقة في المكاتب الرسمية، و(كتمان) وهي قرطبية عملت أيضاً كاتبة للخليفة في قصر قرطبة. وإلى تلك الحقبة تنتمي جاريتان كاتبتان أخريان لقبتا باسمين رمزيين أيضاً هما (زُمرُّد ت ٩٤٧) و(مُزْنة ت ٩٨٦). ومن بين الأدباء والخطاطين وعشاق الكتب الذين لم ينقطع قدومهم من بغداد وإفريقية وصقلية إلى قرطبة، وصلت كاتبات أيضاً مثل (ست نسيم) البغدادية

> **من أشهرهن (قلم)، و(بهاء)، و(رضية)، و(زمرد)، و(ست نسيم) إلى جانب تألقهن في نسخ المصاحف والكتب النفيسة**

التي ضمها عبدالرحمن الناصر لفريق خطاطيه لخبرتها، وطلب منها تقليد خطه وإمضاء وثائق الخلافة، بعد أن ضعف بصره في شيخوخته.

لكن فنون الخط والوراقة بلغت ذروتها مع ابنه الخليفة الحَكَم الثاني (حكم ٩٦١-٩٧٦)، حيث تخبرنا المصادر الأندلسية عن وجود نشاط واسع النطاق في صناعة الكتب في حي (الرقاقين) في قرطبة، ومن قبل الطلاب الذين ينسخون مؤلفات مشايخهم في الجامع الأعظم وفي المساجد الأخرى، من ناحية، ومن ناحية ثانية، بفضل التجار وكبار الدولة والنبلاء الذين كان لديهم ناسخون موظفون في مكتباتهم الخاصة. وقد جمع الحَكَم الثاني ذاته أكبر مكتبة شهدتها الأندلس انطلاقاً من المكتبة الموروثة عن أسلافه، ومضيفاً إليها مكتبة شقيقه محمد، والمجلدات التي طلب هو شخصياً اقتناءها من المشرق، وتلك التي أمر بتدوينها في مصنع كتبته. هكذا غدت (خزانته العلمية) تحتوي على (٤٠٠) ألف مجلد سجلت في (٤٤) جزءاً من الفهارس حسب ما أورده ابن حزم القرطبي. وإلى جانب لغويين مثل القالي القادم من بغداد وخطاطين وخبراء في التغليف وزخرفة الكتب من الأندلس وخارجها، حظيت حاشية الحَكَم كذلك بعدد من الجواري اللائي تم تعليمهن الموسيقا والآداب والخط: لُبنى، وقد ورثها الحَكَم عن أبيه الناصر، وكانت ضليعة في النحو والعروض والمحاسبة، وخطاطة عظيمة، والقرطبية فاطمة بنت زكريا بن عبدالله الكاتب (ت ١٠٣٦)، وهي ابنة مولى وكاتبة للحَكَم ولحاجبه جعفر، وكانت كاتبة تتمتع بخط رائع متعدد الأساليب، وحين توفيت عن عمر ناهز الـ(٩٤) عاماً دفنت في مقبرة أم سلامة بقرطبة، وصاحب جنازتها موكب مهيب غفير. وفي خدمة هشام الثاني، ابن وخليفة للحَكَم، اشتغلت في قصر الخلافة الخطاطة المدعوة بـ(نظام الكاتبة)، التي كانت فصيحة بليغة ومتخصصة في نسخ وكتابة الرسائل، وكانت هي قد حرّرت رسالة العزاء الموجهة لعبدالملك المظفر لدى وفاة والده الحاجب المنصور بن أبي عامر، وفي هذه الرسالة سمي المظفر فيها حاجباً خلفاً له في شوال من عام (٣٩٢هـ ١٠٠٢ م).

إلا أن الإنتاج الخطي للنساء في أوج تألق خلافة قرطبة لم يقتصر على محيط البلاط، فقد وجدناه أيضاً في أحياء الصناع، فكما يرد في المصادر كانت هناك (١٢٧) امرأة ينسخن المصاحف بخط كوفي في الربض الشرقي من قرطبة. ولنلمح إلى السمعة التي حصل عليها الكوفي الأندلسي في المشرق وفقاً لأبي حيان التوحيدي الذي ذكر الكوفي الأندلسي في (رسالته في علم الكتابة) ضمن أهم أنماط الكوفي في عصره، أي نحو العام (١٠٠٠ م)، إلى جانب الكوفي العراقي والمصري والشآمي وغيرها.

وبعد تداعي خلافة قرطبة، ظلت المصادر تشير إلى خطاطات المدن الأندلسية، ومن بينهن خطاطات قرطبة تحديداً، كالشاعرة والكاتبة عائشة بنت أحمد بن محمد بن قديم القرطبي (ت ١٠٠٩/ ١٠١٠ م)، التي ألفت قصائد مديح لبعض الحكام الأندلسيين، ويطري ابن حيان على خطها الرائع الذي استخدمته في نسخ المصاحف وكتابة الدفاتر وجمع الكتب، مردفاً أنها جنت ثروة واقتنت مكتبة كبيرة وتمتعت بنفوذ في دوائر الحكم مع كونها عزباء. لدينا بعض الأخبار أيضاً عن تونة بنت عبدالعزيز بن موسى بن طاهر بن سبأ (القرن ١١/١٢م)، التي كانت زوجة المقرئ أبي القاسم بن مدير خطيب جامع قرطبة، وكذلك والدة أبي بكر التي لقبت بحبيبة، وتعلمت على يد أبي عمر بن عبدالبار الذي تولت كتابة أعماله، وعلى يد أبي العباس العذري، وبعد ذلك علّمت زوجها العلوم التي اكتسبتها من هذين المعلمين المرموقين، وقد تمتعت بسمعة طيبة لخطها الرائع وللدقة التي كانت تنسخ بها الكتب.

للأسف لم تبقَ عينات معروفة لخطوط كل هؤلاء الكاتبات، في مجمل كل ما وصلنا من كتابات العمائر والتحف الفنية لقرطبة الأندلس، على رغم أنها كثيرة جداً، كما لا تبقى لنا من بين المخطوطات الأصلية القليلة المدروسة حتى الآن، ولو ورقة واحدة يمكن نسبتها إلى كاتبة أو خطاطة من هؤلاء المؤمأ إليهن آنفاً. ولكن لا نستبعد أن يظهر ذات يوم اسم كاتبة قرطبية أو أندلسية ما في نقش أو مخطوطة، كما ظهر اسم الخطاطة وحافظة القرآن الملقبة بـ(فضل) في ختام مصحف مكتوب على الرق ومؤرخ في عام ٢٩٥ هـ (٩٠٧/٩٠٨م) وضعته كاتبته حبيساً في مسجد، ومازال محفوظاً في جامع مدينة القيروان حتى الآن.

تشي المراجع العربية بأخبار عن النساء العالمات والكاتبات والشواعر والخطاطات في الأندلس

كن يقمن بكتابة الرسائل والوثائق الرسمية المختلفة لبلاغتهن وجمال خطهن

شجعت الأسرة الأموية على استيراد الكتب وتأليفها وإنشاء المكتبات

تمكن الأمير محمد الأول من جمع أغنى المكتبات في قرطبة وقتذاك

تاريخها يمتد إلى ما قبل الميلاد

حمص.. مدينة ابن الوليد

بين دمشق وحلب محطة للمسافر بين تاريخين، بين ذاكرتين لتنهض ذاكرة موشومة بأبجديات التاريخ، المحفورة في يقين الطين، وكأنما هي فسحة في المكان والزمان للروح والعقل، كي يتصالحا في مدينة كلما سألها (العاصي) أن تغفر له عصيانه، تفرد بين ضفتيه تاريخها المبلل بالأزمنة، وهي تحمل بين كفيها دلائل حسنها وفتنتها بين المدائن.



عامر الدبك

من يعرف مدينة حمص، تنحفر في ذاكرته وشماً كما تنحفر الفكرة في اللغة، مدينة تنشغل بمن يزورها، كما ينشغل بها، لأنها طيبة حرة كما قال عنها شاعرها عبدالباسط الصوفي، و(نزهة لعين مبصرها) بوصف ابن جبير الكناني، و(مدينة مليحة أرجاؤها مونقة وأشجارها مورقة وأنهارها متدفقة) كما رآها ابن بطوطة.

المدن ليست أمكنة ثابتة كما تبدو في صحف وألواح الزمن، وإنما هي أمكنة تتحرك وتتحول وتتجدد كذاكرة غير منتهية متجددة بتجدد نهر الزمن.

ومن الطبيعي أن تتشابه المدن في الذاكرة التاريخية، إلا أن ذلك لا ينفي أن تبقى لكل مدينة نكهتها، التي تميزها بين المدن، تلك النكهة التي نختبرها في العلاقة بين الكائن والمكان، حين تصبح الأمكنة مرايا لذاكرة الكائنات التي عبرتها، هكذا هي (حمص) ذات الطبيعة الاجتماعية المتآلفة حسب حنا عبود، وكأنما فيها يتصالح كل شيء، الطبيعة والإنسان، التاريخ والحاضر، الزمان والمكان، تلتقي فيها الفصول الأربعة في لحظة واحدة، كما تلتقي فيها الأفكار المختلفة على مائدة واحدة، مدينة تطبعك بطابعها لمجرد عبورك فيها، فإذا أقمت فيها أقامت فيك، طبيعة وأمكنة وأزمنة، واقعاً وحلماً، فتألف ويألفك الناس، فما تلبث أن تخلع عنك كل صفاتك لتصبح حمصياً وأنت بكامل الرضى والانسجام.

مسجد خالد بن الوليد

حمص التي زارها الإدريسي وابن جبير وابن بطوطة ومن بعدهم الغزي والمكانسي وكبريت والخياري، ويمم نحوها النابلسي والسويدي والجزائري والقاسمي والحسني والندوي، هي ملتقى الطرق بين الجنوب والشمال والشرق والغرب، تتنفس من هواء البحر الذي يطل عليها من جهة طرابلس لبنان غرباً، وحين ترمي بصرها إلى الشرق تطل عليها مدينة تدمر بإرثها التاريخي، وكأن حمص تصل البحر بالصحراء السورية، كما تصل بين العابرين فيأتلفون على أرضها، يألفونها وتألفهم، فيبصرونها بأعينهم وقلوبهم، ويتلمسون تاريخها بذاكرتهم، ليرسموا لها الصورة التي تليق بها بين المدائن.

تعددت الأسماء وحمص واحدة، حمص العدية وأم الحجارة السود، ومدينة ابن الوليد، وحين نغوص في الذاكرة التاريخية للأسماء، يقال حمص «إيميسا» التي تعني باليونانية (إله الشمس)، وكما تشير الدراسات واللقى التاريخية إلى أن تلّها كان أول موقع سكني منذ النصف الثاني للألف الثالث ق.م، حيث شهدت أوج ازدهارها فنياً واقتصادياً وثقافياً في ظل حكم السلالة الحمصية، ويبقى شأنها شأن الكثير من المدن في المدونة التاريخية؛ فثمة أساطير حول بنائها، وأسمائها، وتاريخها، وعاداتها، وتقاليدها، إلا أننا في

مدينة تقع بين دمشق وحلب وأزمنة مبللة بعبق التاريخ

أسواقها ومساجدها وقلاعها وقصورها وأديرتها دلائل على آثار التاريخ وعمق شخصية المكان

من أبنائها جوليا دومنا وسيفيروس وإيل جبل وغيتا الذين حكموا الإمبراطورية الرومانية




حمص في الخمسينيات

النهاية نختبر التاريخ، في الحاضر، والحلم في الواقع، لنقرأ مدينة تنبض بالحياة، وهي تتسلل عبر الذاكرة إلى اللغة، وعبر اللغة إلى الذاكرة.

وكما هي حمص بموقعها الجغرافي والتاريخي، كذلك هم أهلها الذين لا تخطئهم الطرافة والبساطة والابتسامة، كما لا يخطئون المعرفة والثقافة والإبداع، بل لحمص حضورها المختلف في الحاضر كما هو إرثها في الماضي، لتفرد في مساحة التاريخ تاريخها العريق الممتد إلى آلاف السنين قبل الميلاد، وكما تذكر كتب التاريخ أن حمص كانت على احتكاك بالحضارات المصرية والآشورية واليونانية زمن الإسكندر المقدوني، لتطرأ عليها تحولات في مختلف أحوالها، سواء في الفترة الرومانية أو البيزنطية أو الإسلامية، بعد ما فتحها أبوعبيدة بن الجراح.

فـإذا كانت الأوابد دلائل على آثار خطا الزمان، ففي حمص تزدحم الخطا، وتغوص في عمق المكان راسخة في طبقات التاريخ، فتنهض أمام العابر بقلاعها وقصورها ومساجدها وكنائسها وأديرتها، وتلالها، وأسواقها، وبيوتها العتيقة، فنقرأ ونحن نقلب صفحات الأمكنة في مدونة التاريخ، (قلعة حمص، قلعة الحصن، قصر الحير الشرقي، قصر الحير الغربي، قصر الزهراوي، قصر يزيد بن معاوية، الجامع النوري الكبير، جامع خالد بن الوليد، كنيسة أم الزنار، دير مارجرجس الحميراء، تل النبي مندو، بيت الآغا) وغيرها الكثير الكثير من الأماكن الأثرية التي اندثرت أو مازالت هناك بعض دلائلها، دون أن يغفل العابر في دليل الأوابد عن تدمر التي تنهض بأعمدتها ومعابدها ومسارحها، والرستن (أريثوسا) القديمة والمشرفة (قطنا) القديمة، و(حوارين) بأوابدها حيث يعبر نهرها العاصي وسطها ليبلل التاريخ على ضفته الشرقية ويبلل الحاضر على ضفته الغربية، وكأنه الكتاب المفتوح على أسرار المدينة، قادماً من منبعه في بعلبك مارا بتل النبي (مندو)، الذي يقال إنه يضم أنقاض مملكة (قادش) جارياً في المكان والزمان ليلتقي في طريقه بحيرة قطينة أو بحيرة قادش، متابعاً طريقه شمالاً، حيث يصل إلى الميماس بجماله وشجره وظلاله، ليعبر الرستن متجهاً بعدها إلى حماة.

وحين نبحث عن أبواب حمص التاريخية، يقول لنا الرحالة العربي (ابن جبير الكناني) الذي زار حمص في أواخر القرن السادس الهجري (أسوار هذه المدينة في غاية المتانة والوثاقة، مرصوص بناؤها بالحجارة الصم السود، وأبوابها أبواب حديد سامية الإشراق هائلة المنظر رائعة الأطلال والأناقة، تكتنفها الأبراج المشيدة الحصينة). وأبوابها السبعة سواء الباقية بكلها أو بأثر يدل عليها هي: باب السوق، وباب تدمر، وباب الدريب، وباب

زارها وأقام فيها الإدريسي وابن جبير وابن بطوطة وديك الجن الحمصي الذين رسموا صورة تليق بها

تعددت أسماؤها ومنها: حمص العدية وأم الحجارة السود ومدينة ابن الوليد


جانب من قلعة الحصن



السباع، وباب المسدود، وباب التركمان، وباب هود.

لتأخذنا ذاكرة حمص التاريخية إلى أسواقها القديمة، سوق (القوافة) أو(النوري) وسوق قيسارية الحرير، وسوق العبي، وسوق البازرباشي وغيرها، لنعبر إلى مقاهيها فيستقبلنا أشهرها (مقهى الروضة الأثري) الذي يُعد من أشهر المقاهي السورية، حيث كان في مطلع القرن العشرين ملتقى النخبة من المثقفين ورجال الفكر والسياسة، ويقال إنه شهد أول لقاء بين محمد عبدالوهاب وأهل حمص، وأن الدكتور طه حسين قد ألقى فيه محاضرة عن الشاعر ديك الجن الحمصي.

وحين يأخذنا الحال في حمص تستدرجنا إلى زواياها الصوفية لتصاعد أحلامنا بعيداً عن قسوة الواقع، ونحن نعبر بأرواحنا في الخانقاوات والرباطات والزوايا، والتكايا، الزاوية السعدية زاوية الشيخ (جمال الدين خمو) الزاوية المولوية أو (التكية المولوية)، زاوية أبي الهول.

حمص، جوليا دومنا، وألكسندر سيفيروس، إيل جبل وغيتا. الذين حكموا الإمبراطورية الرومانية من أبنائها.

حمص، هاشم الأتاسي رئيس سوريا سابقاً لفترتين، وأبوالدستور السوري السابق. ولؤي الأتاسي: رئيس مؤقت للجمهورية بعد الثامن من آذار عام (١٩٦٣). ونورالدين الأتاسي: رئيس سابق للجمهورية.

حمص، ديك الجن شاعرها الأسطورة وعبد الباسط الصوفي ووصفي القرنفلي وعبدالسلام عيون السود ونسيب عريضة، وأمين الجندي وعبدالمعين الملوحي، ومراد السباعي، والطيب تيزيني، وسامي الدروبي وعبد المسيح حداد، وحنا عبود، وممدوح السكاف، ومصطفى خضر، وعبدالكريم الناعم، وفرحان بلبل، وغيرهم من الأسماء الذين صنعوا ذاكرتها السياسية والثقافية والفكرية والإبداعية، التي مازالت تنهض في ذاكرة أبنائها.

فتحها أبوعبيدة بن الجراح وأقام فيها خالد بن الوليد ومسجده من أشهر معالمها

من آثارها التاريخية قلعة حمص، قلعة الحصن، قصر الحير الشرقي، وقصر الحير الغربي


آثار تدمر



حزامة حبايب

مكتبة نيويورك العامة

تعد قائمة بأكثر الكتب استعارة في تاريخنا المعاصر

في الذكرى الـ (١٢٥) لتأسيسها، رجعت مكتبة نيويورك العامة إلى قوائم الإعارة المسجلة لديها، نابشةً في سجلات بطاقات الكتب، متصفحةً الملايين من العناوين التي تحتلّ رفوفها وخزائنها، وبعضها جواهر تجسد خلاصةَ المعرفة الإنسانية، لتُعدَّ قائمةً بالكتب العشرة الأكثر استعارةً على مدى تاريخها، مع توافد الملايين من النيويوركيين، من سكان المدينة والضواحي والأحياء، إلى المكتبة الأم وأفرعها المنتشرة في (٩٢) موقعاً، مستأنسين بسحر الكلمة، متأبطين من خلال بطاقات الإعارة التي تحمل ختم المكتبة ما يملأ فراغ الوقت والنفس.

وتعد مكتبة نيويورك العامة، التي تأسست عام (١٨٩٥م)، ثاني أكبر مكتبة عامة في الولايات المتحدة بعد مكتبة الكونجرس، والثالثة عالمياً بعد المكتبة البريطانية، حيث تضم أكثر من (٥٠) مليون مادة، ورقيّة ورقمية، لتشكل من خلال محتواها المعرفي المركز الثقافي الأكثر حيوية في (التفاحة الكبيرة)، اللقب الدارج لنيويورك، المدينة الغنية التي تشجع على النهم، والتي يسعى كل شخص يرتادها إلى قضم جزء منها.

وتستدعي القائمة، التي نشرتها مكتبة نيويورك العامة التأمّل على أكثر من مستوى؛ أولها فكرة إعداد ونشر مثل هذه القوائم، في المبتدأ، كتقليد حميد لمواجهة زمن (خبيث) تتراجع فيه القيمة الحضورية الملحَّة للمكتبة العامة، أو مكتبات الأحياء والضواحي.

وإذا كانت مكتبة نيويورك قد اختارت أن تكون قائمتها استثنائية تغطي أكثر من قرن من الزمان، احتفاء بما قدمته للمجتمع المحلي، فقد جرى العرف، أن تقوم الهيئات المعنية بالإشراف على المكتبات العامة في دول عدّة، بنشر قوائم سنوية بالكتب الأكثر استعارة، على غرار القائمة السنوية التي تعدُّها المكتبات العامة في بريطانيا ونظيراتها في إيرلندا. مثل هذه القوائم ترصد المزاج القرائي لسكان المدن والأحياء، وتقتفي الاهتمامات والاتجاهات القرائية الحديثة والمستجدة كما الآفلة والمنسحبة؛ فمن جهة، تشكل القوائم السنوية مرجعاً لدور النشر في الدول المعنية، لتوجيه ماكينة النشر في اتجاه مؤلَّفات بعينها، تلقى الإقبال الأكبر، أو إعادة تسليط الضوء على مؤلفين يهيمنون على الذائقة السائدة أو المستحدَثة؛ ومن جهة أخرى، فإن القوائم التي تشمل أعداد روّاد المكتبات من شتى الفئات العمرية وعدد عمليات الإعارة، تحفِّز القائمين على الفعل الثقافي في المدن على التحرُّك لمواجهة أي خلل يعتور النشاط القرائي العام، أو يهدِّد بتراجع دور المكتبة العامة المحوري في بناء الوعي المجتمعي، أو التخلي عن خدماتها وتحويلها إلى مساحات مهجورة تقبع الكتب فيها على الرفوف مستوحشة.

> تأسست المكتبة عام (١٨٩٥م) وتعتبر المكتبة الثانية بعد مكتبة الكونجرس والثالثة بعد المكتبة البريطانية

وغنـيٌّ عـن الـقـول أن مثل هـذه القوائم معدومة في بلادنا العربية، هـذا إن كانت مكتباتنا العامة معنية أساساً برصد هوى القرّاء، أو التأثير في حركة التأليف والنشر، أو حتى تمتلك الحدّ الأدنـى من المكوِّنات والإمكانات، ما يجعلها جزءاً من أي حراك ثقافي أو معرفي، وقد استحال كثير منها إلى أبنية متهالكة بمحتوى معرفي متآكل.

في المستوى الثاني من التأمل، فإن ما يستدعي التوقُّف أكثر من أي شيء آخر في القائمة إياها، أن الكتاب الذي يتصدّر الكتب الأكثر إعارة، هو قصة للأطفال بعنوان «اليوم المثلج» The Snowy Day، وهـي قصة مصوَّرة للكاتب الأمريكي إزرا جاك كيتس، عن طفل أمريكي من أصل إفريقي، يُدعى بيتر يستيقظ ذات صباح ليرى الثلج الـذي كان يتساقط دون انقطاع أثناء الليل قد غمر المدينة، فيرتدي الطفل المأخوذ بسطوة البياض معطفاً أحمر ويخرج، حيث يقضي يومه يلهو بالثلج، قبل أن يعود إلى بيته الدافئ يحمل في جيبه كرة ثلج، ويقصّ على أمه مغامراته. وقبل أن يأوي إلى فراشه يكتشف بيتر، أن كرة الثلج التي أودعها جيب معطفه قد ذابت فيحزن، لكن غداً هو يوم مثلج آخر، يقضي معه بيتر مغامرة أخـرى، هذه المرة برفقة صديق له. القصة تقطر بساطة وعذوبة، وهي تبدو عادية جداً، لكنها آسرة ومبهجة، ربما للطريقة التي تشي بانبهار الطفل بالثلج، كما لو أنه لأول مرة يتسنى له اللهو واللعب والاستمتاع، بترك آثار قدميه فوق البساط الأبيض أو صنع رجل الثلج أو التزلج على منحدر ثلجي. هذه القصة المصورة سجلت بطاقة الإعارة الخاصة بها (٤٨٥،٥٨٣) عملية استعارة، متفوّقة على كل ما عداها من كتب ومعارف.

في المستوى ذاتـه من التأمل، فإنه من بين الكتب العشرة التي تصدرت قائمة الكتب الأكثر إعارة في تاريخ مكتبة نيويورك العامة، خمسة منها قصص للأطفال وواحدة رواية للفتيان، وهو ما يؤكد حقيقة أن الكتاب الأول في الصغر هو أول السحر وأول الخيال وأول الوعي، وهو أول الحفر الوئيد في الفكر؛ وأن تكون قصة للأطفال هي نجمة قوائم الإعارة، فهذا يكشف عن أجيال من الآبـاء والأمهات ممن نشؤوا على الافتتان القصصي، فورَّثوا هذا الافتتان لصغارهم.

وفي مستوى آخر من التأمل، فإن الكتب العشرة في القائمة كلها باستثناء كتاب وحيد هي قصص وروايـات وهـو ما يتوج السرد ملكاً على المزاج القرائي العام، شأنه في ذلك شأن كل زمان، ربما لأن القص أساس الفطرة البشرية.

كذلك، فإن معظم كتب القائمة صدرت قبل أكثر من خمسة أو ستة عقود؛ فقصة (اليوم المثلِج نُشرت عام ١٩٦٢م)، ما يجعل الحكاية التي تسرد مغامرات طفل في الثلج ذات دهشة عابرة للأجيال، وكذلك الحال بالنسبة لقصة (القط ذو القبعة) للدكتور سوس، أحد أشهر قصص الأطفال في الأدب الحديث، التي حلّت ثانياً في القائمة بعدد مرات إعارة سجّلت زهاء (٤٧٠) ألفاً، فقد نُشرت القصة عام (١٩٥٧م) ومازالت تُقرأ اليوم بذات الشغف. ومن بين روايات الكبار، هناك رواية (١٩٨٤م) الأشهر للروائي الإنجليزي جورج أورويل، التي جاءت في الترتيب الثالث كأكثر الكتب استعارة؛ فقد نُشرت عام (١٩٤٩م)، ولاتـزال تستحوذ على اهتمام الملايين من القراء في العالم، حتى بعد أكثر من سبعين عاماً من صدورها، بل إن حبكتها الديستوبيّة التنبُّئية، رسخت مكانتها في الأدب الحديث بموازاة أعظم ما أنجزته البشرية في حرفة الأدب، وهذه قيمة الكتاب الخالد، الذي يكتسب عُمراً فوق عمر في كل قراءة، فيكون زمانه أزلياً، وعصره هو كل العصور متوهِّجاً وإن خبا حيناً، محركاً الضمائر والعقول، حتى في أكثر الحقب خمولاً وبلادة.

(لا يوجد صرح يبنيه الإنسان يمكن أن يعمّر أكثر من الكتاب)، مقولة لافتة للكاتب يوجين فيتش وير، تضيء في رأسي في كل مرة أطوي فيها كتاباً يصنع في داخلي اختلافاً. هناك كتب عمارات شاهقات، عاليات البنيان، لا يطولها هدم ولا دمار، حتى وإن أتت عليها كل معاول الدنيا ولهب الغزاة.

القائمة تغطي أكثر من قرن من الزمان وتقتفي أثر الاتجاهات القرائية

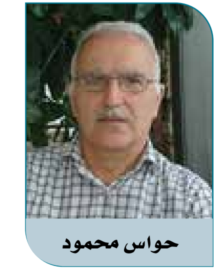
قصص الأطفال والروايات تحتل صدارة القائمة الذهبية

من الأكثر استعارة قصة (اليوم المثلج)، و(القط ذو القبعة) للأطفال، ورواية (١٩٨٤) لـ(جورج أورويل)

سحر لبنان الطبيعي

مغارة جعيتا
ثريات بلون اللجين

تقع مغارة جعيتا في وادي نهر الكلب التاريخي، والذي يبعد نحو (١٨) كيلومتراً شمالي العاصمة بيروت، وهي عبارة عن تجاويف وشعاب ضيقة وردهات وهياكل وقاعات نحتتها الطبيعة، وتسربت إليها المياه الكلسية (الغنية بالكالسيوم) من مرتفعات جبال لبنان، لتشكل مع مرور الزمن عالماً من القباب والمنحوتات والأشكال والتكوينات المتدلية التي تبدو كالثريات، وأثّر الماء في الحجر الجيري فشكل رواسب صاعدة وهابطة بألوان وأشكال وأحجام مختلفة وتشكيلات صخرية رائعة بألوان الذهب والفضة والأخضر والأزرق والرمادي والبنفسجي. وتتألف مغارة جعيتا من طبقتين: الأولى مغارة سفلى يغمرها الماء، والثانية مغارة عليا جافة.


حواس محمود

افتتحت المغارة العليا في يناير (١٩٦٩)، بعد أن تم اكتشافها عام (١٩٥٨م)، وتم تأهيلها للزيارة على يد المهندس والفنان والنحات اللبناني (غسان كلينك)، وذلك في احتفالية موسيقية أقيمت بداخلها، أعدها خصيصاً لهذه المناسبة الموسيقار الفرنسي (فرانسوا بايل). وشهدت المغارة العليا بعد مدة مهرجاناً موسيقياً مماثلاً في نوفمبر من العام نفسه، عزفت فيه مقطوعات عالمية للموسيقار الألماني (كارل هاينز شتوكهاوزن). ويبلغ طول كهف جعيتا العلوي (٢١٣٠) متراً، ويستطيع الزائرون الوصول إلى (٧٥٠) متراً فقط منه، وذلك



عبر ممر صمم خصيصاً لهذا الغرض، ولا يمكن الوصول إلى الجزء المتبقي خوفاً من وقوع أضرار بيئية نتيجة اكتظاظ الزوار، ويحتوي الكهف العلوي على مجموعة متنوعة من التشكيلات البلورية، مثل الصواعد والأعمدة والرواسب الكلسية والبرك، ويشتهر المعرض العلوي من المغارة بأنظمة الإضاءة الفعالة والمميزة، ويتم الدخول إليه عبر نفق خرساني طويل، إذ يصل طوله إلى (١١٧) متراً، ويحتوي هذا الجزء على ثلاث غرف ضخمة، تسمى الغرفة الأولى بالبيضاء، وذلك حسب لون إضاءتها وتشكيلاتها المثيرة، فهي تحتوي على رواسب كلسية ذات لون أبيض نقي، إذ يقع أطول راسب كلسي في العالم فيها، ويصل طوله إلى (٨,٢) متر، وتمتاز هذه الغرفة بحجمها المتوسط، أما الثانية فهي الحمراء، ويبلغ طولها (١٠٦) أمتار، ويتراوح عرضها من (٣٠–٥٠) متراً، بينما تعد الغرفة الثالثة من أكبر الغرف، حيث يبلغ ارتفاعها أكثر من (١٢٠) متراً.

ويعود تاريخ اكتشاف الجزء السفلي من المغارة إلى ثلاثينيات القرن الـ(١٩) مع رحلة المبشر الأمريكي (وليام طومسون)، وكان طومسون قد توغل فيها نحو (٥٠) متراً، وبعد أن أطلق النار من بندقية الصيد التي كان يحملها، وأدرك من خلال الصدى الذي أحدثه صوت إطلاق النار أن للمغارة امتداداً جوفياً على جانب كبير من الأهمية، يصل طول الكهف السفلي إلى (٦٢٠٠) متر، وينخفض بمقدار (٦٠) متراً عن المعرض العلوي، ويعد هذا الكهف قاعة ضخمة تحتوي على رواسب كلسية مثيرة للإعجاب.

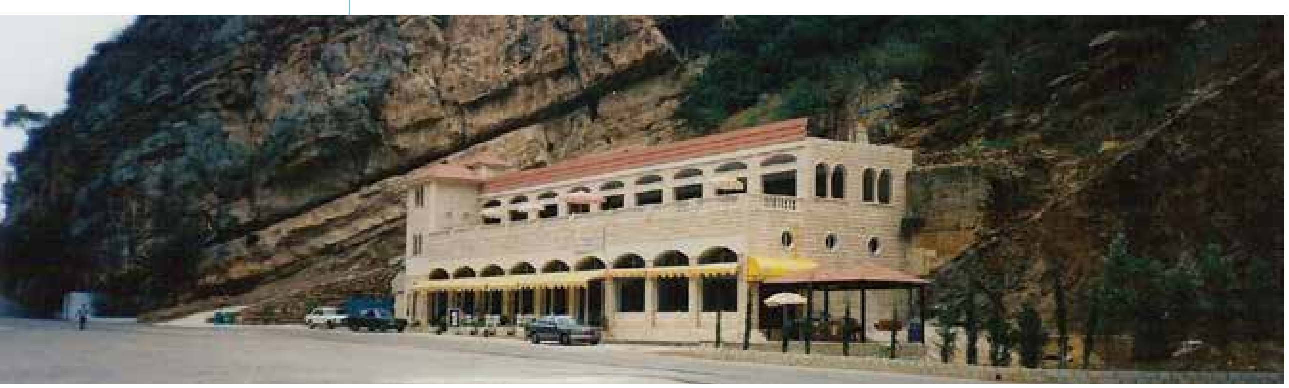
تتكون الصواعد والنوازل من قطرات ماء متكلسة تتسرب إلى المغارة بعد الأمطار، وكذلك السيول والينابيع المحيطة بالمنطقة، يتساقط الماء قطرة قطرة، فيكون إما الصواعد وهي التي تكون كالأعمدة للأعلى، وإما النوازل وهي التي تكون على شكل أوتاد متدلية في سقف المغارة، ويتطلب تكوين سنتمتر مكعب



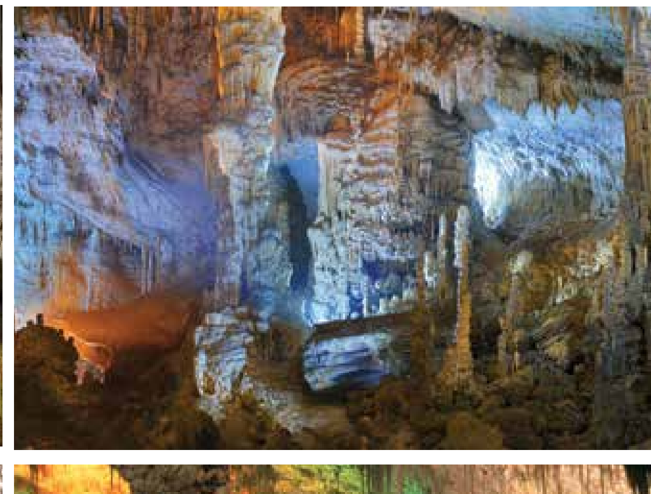
كارل هاينز شتوكهاوزن

فازت بجائزة القمة السياحية لعام (٢٠٠٢)

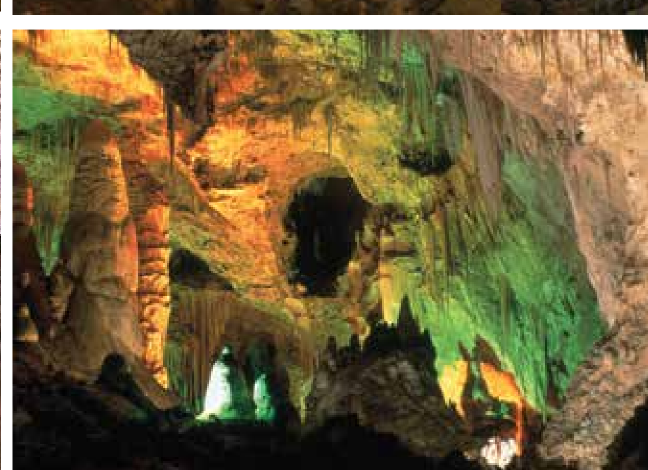
ترشحت مغارة جعيتا للانضمام إلى قائمة عجائب الدنيا الطبيعية

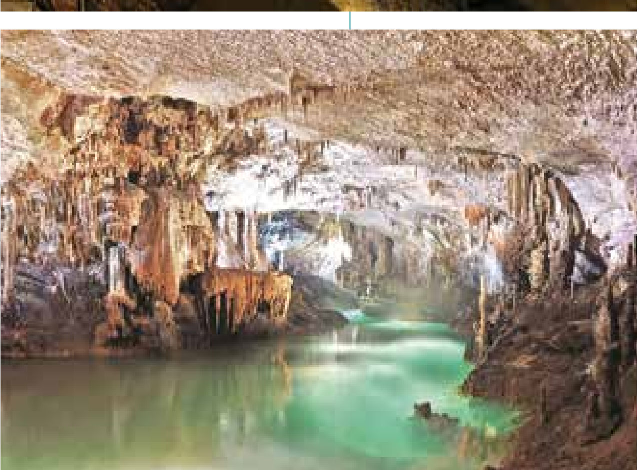


مدخل المغارة









من داخل المغارة

واحد من الصواعد أو النوازل وقتاً طويلاً، فالماء يحتاج لإتمام تفاعلات التكلس فيها إلى (١٢٠-١٨٠) سنة! وهذا يعني أن المغارة تكونت على مدى آلاف السنين.

وتتم زيارة المغارة السفلى بواسطة قوارب صغيرة إلى مسافة (٥٠٠ متر) تقريباً من أصل (٦٢٠٠ متر)، كما أنها تقفل أمام الزائرين والسياح عند ارتفاع منسوب المياه في الشتاء، وذلك لبضعة أيام في السنة. وقد ترشحت هذه المغارة لقائمة عجائب الدنيا الطبيعية، لكن على الأقل نالت صدى عالمياً، نظراً لأهميتها ونظراً لمقدار الجمال الذي يتمتعان به، وهذه المغارة هي جزء من المواقع الجميلة التي تقع في الجمهورية اللبنانية.

وجدير بالإشارة أن (جعيتا) المغارة بصفتها موقعاً سياحياً، كانت قد مكنت لبنان من الفوز بجائزة القمة السياحية للعام (٢٠٠٢)، حيث تم اختيارها من بين (٢٧) مشروعاً عالمياً، تسلمها مدير الشركة المستثمرة لمغارة جعيتا خلال قمة مؤتمر السياحة التي عقدت في فرنسا أواخر (٢٠٠٣) تحت رعاية الرئيس جاك شيراك.

ولقد أعيد افتتاح (جعيتا) في يوليو من العام (١٩٩٥) بعد عشرين عاماً من الإقفال القسري نتيجة للحرب الأهلية. كما أن المحافظة على بيئة المغارة ومحيطها، تأتي على رأس اهتمامات إدارة المرفق، وذلك لإبقاء صخور المغارة سليمة وخالية من أي شوائب، باعتبار أن هذه البيئة الطبيعية حساسة جداً، وأي خلل يمكن أن يسبب ضرراً للصخور الكلسية، وتخسر جمالها، ويمكن أن يؤدي إلى تغيير في ألوانها، واستناداً إلى ذلك تم فرض قواعد صارمة من أجل المحافظة على جمالها، عبر استعمال نظام إضاءة غير مؤذٍ، ومنع إدخال المأكولات أو المشروبات، وحتى التقاط صور تذكارية خوفاً من أن ينمو على طبقة الصخور الكلسية (طحالب) أو (خز) يدخل في مسامها الناعمة ويغير لونها أو طبيعتها.

ويعمل في المغارة فريق مؤلف من (١٥٠) موظفاً في الصيف، وينخفض هذا العدد إلى (٧٥) موظفاً في الشتاء، كما تحرص إدارة المغارة على إقامة نشاطات ثقافية متنوعة بين الرسم والشعر والموسيقا.

افتتحت رسمياً في العام (١٩٦٩) في احتفالية فنية عالمية أعدها الموسيقار الفرنسي (فرانسوا بايل)

تتكون من مغارة عليا وأخرى سفلى وتتم زيارتها والتجول فيها باستخدام القوارب


من معالم مدينة حمص

إبداعات

شعر - قصة - ترجمة

- أدبيات
- قاص وناقد
- محنة الرّائي/ قصة قصيرة
- و.هـ. أودن / شعر مترجم
- المرأة والرجال الثلاثة / قصة مترجمة

جماليّات اللّغة



إعداد: فواز الشعار

من بدائعِ البَيانِ، التّشبيهُ بِغَيْر أدواته،كقولِ أبي القاسم الزّاهي:

سَفَرْنَ بُدوراً وانْتَقَبْنَ أهِلَّةً ... ومِسْنَ غُصوناً والتَفَتْنَ جَآذِرا[1]

وقولِ الجوهري الجُرجاني:



إذا فُضَّ عنه الخَتْمُ فاحَ بَنَفْسَجاً ... وأشْرَقَ مِصباحاً ونَوَّرَ عُصْفُرا[2]

١– الجآذر: البقر الوحشي
٢ – العُصْفُرُ: نَبْتٌ

وادي عبقر

صَدَعَ الظَعائِنُ

للشمّاخ الذّبياني (من الكامل)

صَدَعَ الظَعائِنُ قَلبَهُ المُشتاقا ... بِحَزيزِ رامَةَ إذ أَرَدْنَ فِراقا[1]

مَنَّينَهُ فَكَذَبنَ إذْ مَنَّينَهُ ... تِلكَ العُهودَ وَخُنَّهُ الميثاقا

وَلَقَد جَعَلْنَ لَهُ المُحَصَّبَ مَوعِداً ... فَلَقَد وَفَينَ وَعاقَهُ ما عاقا

يا أَسْمُ قَد خَبَلَ الفُؤادَ مُرَوِّحٌ ... مِن سِرِّ حُبِّكِ مُعلِقٌ إعلاقا[2]

فَسَلَبْتِهِ مَعقولَهُ أَمْ لَم تَرَيْ ... قَلباً سَلا بَعْدَ الهَوى فَأَفاقا

عَزَمَ التَجَلُّدَ عَنْ حَبيبٍ إذ سَلا ... عَنهُ فَأَصبَحَ ما يَتوقُ مَتاقا

وَتَعَرَّضَت فَأَرَتكَ يَومَ رَحيلِها ... عَذْبَ المَذاقَةِ بارِداً بَرّاقا

في واضِحٍ كَالبَدْرِ يَوْمَ كَمالِهِ ... فَلِمِثلِها راعَ الفُؤادَ وَراقا

١ رَامَةُ: مَوْضِع بِالْبَادِيَةِ
٢– أَسْمُ: مرخّمٌ «أَسْماء». الْخَبْلُ: الْفَسَادُ. الْمُرَوِّحُ: الْمُطَيِّبُ.



قصائد مغنّاة

(يا نيل)..

شعر: أحمد شوقي. لحّنها رياض السنباطي، وغنّتها أم كلثوم عام ١٩٤٨ (مقام حجاز كار)

مِنْ أيِّ عَهْدٍ في القُرى تتدَفَّقُ؟ وبأيِّ كَفٍّ في المدائن تُغْدِقُ؟
ومِنَ السَّماءِ نَزَلْتَ أمْ فُجِّرْتَ مِنْ عَليا الجِنانِ جَداولاً تَترَقْرَقُ
وبأيِّ نَوْلٍ أنْتَ ناسِجُ بُردةٍ للضِّفتين جديدُها لا يَخْلَقُ
والماءُ تَسْكُبُهُ فيُسبِكُ عَسْجداً والأرضُ تُغْرِقُها فيَحْيا المُغْرِقُ
تُعيي منابعُك العقولَ ويَسْتوي متخبّطٌ في عِلْمِها ومُحقّقُ
دانوا بَبَحْرٍ بالمَكارمِ زاخِرٍ عَذْبِ المَشارِعِ مَدُّهُ لا يُلحَقُ
والمجْدُ عندَ الغانياتِ رَغيبةٌ يُبغى كما يُبغى الجمالُ ويُعْشقُ
في مهْرجانٍ هَزَّتْ الدنيا به أعطافَه، واختالَ فيه المشْرقُ
أَصلُ الحضارةِ في صَعيدِكَ ثابتٌ ونَباتُها حَسَنٌ عليك مُخلَّقُ

فقه لغة

في معنى (السّهام) بِكَسْرِ السّين: جمْعُ سَهْم، وبفتحِها: شِدّةُ الحَرارة، وبِضَمّها: ضَوْءُ الشّمْسِ عندَ الشّروق والغُروب. قال إبراهيم ناجي:

يا راميَ السَّهْمِ يَدْري أيْنَ مَوْضِعُهُ مِنّي ويَعْلَمُ ما داريْتُ مِنْ ألَمِ

الأَصْبَعُ: واحدة الأَصابِع، تُذكّر وتُؤنّثُ، وفيها لُغاتٌ: الإِصْبَعُ والأُصْبَعُ، بِكَسْرِ الهَمْزَةِ وضَمّها، والباءُ مَفتوحةٌ، والأَصْبُعُ والأُصْبِعُ والأَصْبِعُ والإِصْبِعُ، والأُصْبُعُ: بضَمّ الهَمْزةِ والباء). والأُصْبُوعُ: الأُنْمُلةُ، وهي مُؤنّثةٌ في كلّ ذلك.

ويُقال: للرّاعي على ماشِيَتِهِ إصْبَعٌ، أي أثرٌ حسنٌ. قال الشّاعر:

ضَعيفُ العَصا بادي العُروقِ تَرى له عَلَيْها إذا ما أَجْدَبَ النّاسُ إصْبَعا

أخطاء

كثُرٌ لا يميّزون بين الضّاد والظّاء في كلمتي «**التضافر والتظافر**»، في النُّطْق، أو الاسْتِخْدام، فيستعملونَ إحداهما بدلاً من الأخرى. والصّوابُ التفريق بينهما. لأن: ضفَر يَضْفِر ضَفْراً الشَّعَرَ ونحوَهُ: جمَعَه وضَمَّ بَعْضَه إلى بَعْض، وجَعَلَهُ ضَفائِرَ؛ وهذا جَمْعُ مُفْرَدُهُ ضَفيرةٌ، أي الخُصْلةُ من الشَّعْر المَضْفورة برَبْطها مَعَ الضّفائرِ المُماثلة. وعلى ذلك فالمعنى هو: الرَّبْط والجمع بإحكام. ونقول (**تَضافَرَتِ الجُهود، للوصولِ إلى المُرتجى**).

أما (**تَظافر**) بالظّاء، فاشتقاقٌ منَ الظَّفَرِ، أي النَّصْر والحُصول على المُراد. وتُستَعْمَل في تَبادل النُّصْرة، فتقولُ (**تَظافَرَتِ الشُّعوبُ على مُواجهةِ الاسْتعمار، وانْتَصرت عليه**)، أي تَناصرَتْ وتَعاونتْ، وساعَدَ بَعْضُها بَعْضاً.

واحَةُ الشِّعْر

زينب فوّاز

زينب بنت علي بن فواز. ولدت في قرية تبنين (جنوبي لبنان) عام (١٨٤٦).

أديبةٌ، وكاتبةٌ، وشاعرةٌ. لُقّبت «دُرّةَ الشّرْق». لها مقالاتٌ في الأَدَبِ والإصْلاحِ الاجْتماعيّ. مكانتُها الثقافيّةُ الرّفيعةُ، جَعلتها في طليعةِ رائداتَ التيّار النّسْويّ العربيّ، كعائشةَ التّيموريّة، وميّ زيادة.

عاشتْ في لُبنانَ، ومِصْرَ، وسوريا. وتَتلْمَذَت على فاطمةَ، زوجةِ علي الأسعد في قلعةِ تِبْنين، ثمّ سافرتْ إلى دمشقَ، ثمّ رحلتْ إلى مِصْرَ، وتَتلمذتْ في الإسكندريةِ على حسن الطّويراني.

تُعدّ منْ رائداتِ الصّحافةِ العربيةِ النّسائية، ومقالاتُها في الإصْلاحِ الاجتماعيّ والأدبِ، تُثْبتُ مَكانتَها الثّقافية.

لها مقطوعاتٌ وقصائدُ، أمْلَتْها المناسباتُ، ومطارحاتُ الشّعراء، ولها كتاب «الرّسائل الزَّيْنبيّة» (مقالاتٌ ورسائلُ، بعضُها شِعْرٌ)، كانت كتبَتْها في الصُّحُفِ المِصْريّة.

ولها إسهامٌ قيّمٌ في الفنّ القَصَصي، يرسّخُ ريادَتَها الأدبيةَ. ومن رواياتها: «الهوى والوفاء»، و«حُسْنُ العواقب، أو: الغادةُ الزّاهرة»، و«الملكُ قورش». ولها دراساتٌ في التّراجِم، ونقْدِ التّقاليد والخُرافات، مِنْ أهمّها: «الدُّرُّ المَنْثور في طَبقات رَبّاتِ الخُدور» ، تَرجمت فيه لـ (٤٥٦) امرأة من شهيراتِ الشَّرْق والغَرْب.

في شِعْرِها منحىً أخلاقيٌّ، ورغبَةٌ في النُّصْحِ والإرْشاد، وفيه، كذلك، حنينٌ إلى أيامها في مسقطِ رأسِها، بحسٍّ حالم، وعذوبةٍ تصويريّة، وهذهِ العُذوبة نراها في مُقَطّعاتها الغزلية أيضاً.

من شعرها:

أُعــاتــبُ دَهْــــراً لا يَـلـيـن لـعـاتـبِ
وأَطْـلُــبُ أمْـنـاً مِـنْ صُـروفِ الـنّـوائـبِ

وتــوعِــدُنــي الأيّـــامُ وَعْـــداً تَـغُـرُّنـي
وأَعْـــلَـــمُ حَـقــاً أنّـــهُ وَعْـــدُ كــاذبِ

فيـا لَـيْـتَ أنّ الـدّهْـرَ يُـدْنـي أحِـبّـتـي
إلـــيَّ كـمـا يُـدْنــي إلـــيّ مَـصـائـبـي

ولَـيْـتَ خـيـالاً مِـنـكَ يـا غـايـةَ المُـنـى
يـرى فَيْـضَ جَفْـنـي بالـدُّمـوعِ السَّـواكِـبِ

سـأصْـبِـرُ حـتّـى تـطّـرِحْـنـي عـواذلـي
وحـتّـى يـضِـجَّ الـصَّـبْـر بـيْـنَ جـوانـبـي

مـقـامُـكَ فــي جــوّ الـسّـمـاءِ مـكـانُـه
وبــاعـي قـصـيـرٌ عــن نــوالِ الـكَـواكِـبِ

وقالت أيضاً:

أيـوحِـشُـنـي الـزَّمـانُ وأنْـــتَ أُنْـسـي
ويُـظْـلِـمُ لـي الـنّـهـارُ وأنْـــتَ شَـمْـسـي

وأغـــرِسُـــ فــي مَـحـبّـتـكَ الأمـانـي
فـأجْـنـي الـمـوتَ مِـنْ ثَـمَـراتِ غَـرْسـي

ولـــو أنَّ الـــزَّمـــانَ أطــــاعَ حُـكـمـي
فـديـتُـك مِـــنْ مَـكـارِهِـهِ بـنـفـسـي

توفيت في القاهرة عام (١٩١٤).



ينابيعُ اللُّغَةِ

يونُسُ بنُ حبيبٍ النَّحْوي (٩٤ للهجرة/ ٧١٣ للميلاد – ١٨٢ للهجرة / ٧٩٨ للميلاد)

من أئمّةِ نُحاة البَصْرَةِ في عَصْرِهِ، ومن العُلماءِ بالشِّعْر واللّغَة.

لمْ تَذْكرِ المصادرُ شيئاً عنْ نَشْأتِه، وكلُّ ما ألْمَحَتْ إليه، أنّ أصْلَهُ منْ بُلَيْدَةٍ على نَهْرِ دِجْلَةَ اسمُها جَبُّل، بينَ بغْدادَ وواسط.

أقامَ يونُسُ في البَصْرَةِ، وفيها أَخَذَ علومَهُ عن أساتِذَتِها، كأبي عَمرو بنِ العلاء الذي أخذَ عنهُ الأدبَ، وحمّادِ بنِ سَلَمةَ الذي تَعلَّمَ على يديْهِ النَّحْو. ولقيَ عبدَ الله بنَ أبي إسحاق، وارْتَحَلَ إلى الباديةِ، وسَمِعَ عنِ العَرَبِ كثيراً، ما جَعَلَهُ راويةً كبيراً منْ رُواة اللّغةِ والغريبِ. وكان يونُس يُجِلُّ رؤبةَ بنَ العَجّاج، الرّاجزَ التميميَّ المَشْهورَ، ويَحْكي عنهُ كثيراً منْ غَرائبِ اللّغة.

وفي البَصْرَةِ، كانت ليونُسَ حَلْقَةٌ يغْشاها الأدباءُ وفُصَحاءُ العَرَبِ وأهْلُ الباديَة. وقدْ تَحلّقَ حَوْلَهُ عددٌ منْ تَلامِذَتِه الذينَ كانَ لهم شأنٌ كبيرٌ في عُلوم العَربيّة، كأبي عُبيدةَ مَعْمرِ بنِ المُثنّى الذي قال إنّه لازمَهُ أربعينَ سنةً كانَ يملأُ فيها كُلَّ يوم ألْواحَهُ من حِفْظِه، وكأبي زيْدٍ الأنْصاريّ الذي جلسَ إليهِ عَشْرَ سنين، وخلفٍ الأحمرِ الذي جلسَ إليه عشرينَ سنةً، والكسائيّ والفرّاء، وهما من أئمّة أهْلِ الكُوفة، وسيبويه الذي نقلَ عنْهُ في كتابِهِ طَرَفاً منْ آرائِه النَّحْويةِ والصَّرْفيّةِ، وروى عنهُ بَعْضَ شواهِدِهِ اللُّغَويّة. وكان سيبويه يُشيرُ إلى آراءِ يونُس التي خالفَ بها الخليل، وقد تنبّهَ القدماء إلى هذهِ المَسْألةِ، فذكروا أنّ ليونُسَ قياساً في النّحْوِ ومذاهبَ ينفردُ بها.

وكانَ عالماً بالشِّعْر، نافذَ البَصَرِ في تمييز جيّدِه منْ رديئِه، عارفاً بطبَقات شُعراء العَرَب، حافظاً لأشْعارِهِمْ. وقدْ تناقلتْ كُتُبُ الأدبِ كثيراً مِنْ مَرْويّاتِه وآرائِهِ في الشِّعْر والشُّعراءِ. وهو صاحبُ المقولةِ النّقْديّةِ المَشهورةِ، حينَ سُئل عن أشْعَرِ الناسِ، فقالَ (لا أومِئُ إلى رَجلٍ بِعَينه، ولكنّي أقولُ: امْرؤُ القَيْس إذا رَكِب، والنّابغةُ إذا رَهِب، وزُهَيْر إذا رغِب، والأعْشى إذا طَرِب).

كتبه: (معاني القرآن الكريم)، و(اللغات)، و(الأمثال)، و(النوادر) الصغير.

من أمثال العرب

(كُنْ عِصامِيّاً، ولا تَكُنْ عِظامِيّاً)

يُقال: إنَّه وُصِفَ عندَ الحَجَّاجِ رَجُلٌ بالجَهل، وكانتْ له إليه حاجةٌ، فقالَ في نَفْسه: لأَخْتَبِرَنَّه. ثمَّ قالَ له حينَ دخلَ عليه: أعِصاميٌّ أنتَ أمْ عِظاميٌّ؟ فقالَ الرَّجُل: أنا عِصاميٌّ عِظاميٌّ. فقالَ الحَجَّاج: هذا أفضلُ النَّاس! وقَضى – حاجتَه وزادَه.

لكنّه بعد مُدَّةٍ، وجدَه جاهلاً، فقالَ له: اصْدُقْني، كيفَ أجَبْتَني، بما أجَبْتَ؟ قالَ له: واللهِ لمْ أعلَمْ أعِصاميٌّ خيرٌ أمْ عِظاميٌّ، فخَشِيتُ أنْ أقولَ أحدَهما فأُخْطِئَ.

يُضْرَبُ لضرورة أن يَشْرُفَ الإنسانُ بنَفْسِهِ، لا بآبائِهِ الَّذينَ صارُوا عِظاماً فقط.

من الطرائف الأدبية

كان لأبي حَيَّةَ النُّمَيْريِّ، سيفٌ ليسَ بينَه وبينَ الخَشَبةِ فَرْقٌ، وكانَ يُسمِّيه (لُعابَ المَنيَّة).

قالَ جارٌ له: أشْرَفْتُ عليه ليلةً وقدِ انْتَضاه، وشَمَّرَ وهو واقفٌ ببابِ بيتٍ في داره وقدْ سَمِعَ منه حِسَّاً وهو يقول: أيُّها المغترُّ بنا والمجترئُ علينا، بئسَ واللهِ ما اخترْتَ لنَفْسِك؛ خَيْرٌ قليل، وسيفٌ صَقيل؛ لُعابُ المَنيَّةِ الذي سَمِعْتَ به، مشهورةٌ ضَرْبَتُه، لا تُخافُ نَبْوَتُه. اخْرُجْ بالعفوِ عنك، وإلَّا دخلْتُ بالعقوبةِ عليك، إنِّي واللهِ إنْ أدْعُ قَيْساً تَمْلَأ الأرضَ عليكَ خَيْلاً ورَجْلاً. يا سُبْحانَ الله؛ ما أكثرَها وأطيبَها!

ثمّ فُتِحَ البابُ، فإذا كَلْبٌ قدْ خَرَجَ، فقال: الحَمْدُ للهِ الَّذي مَسَخَكَ كَلْباً، وكفاني حَرْباً.



بدران المخلف

ملأ الدنيا وشغل الناس

المتنبي الشاعر المثقف

و(خير جليسٍ في الأنـام كتابُ) باكراً قالها المتنبي، وباكراً يقولها شاعر.. ربما يفعلها الحكماء والفلاسفة، وذلك انسجاماً مع طبيعتهم، ودعنا نقل: مهنتهم في الحياة، أما أن يقولها شاعر عربي، فهي تستحق الوقوف والتوقف، فالشعراء العرب في الجاهلية والإسلام، إضافة إلى الفخر والفروسية، فهم لا ينفكون يدعون إلى اللهو والشراب والغزل في المحبوبة، لذلك تأتي حالة المتنبي، لافتة ودالة على طوية الرجل، ومشيرة إلى عقله ورؤيته التي تتطلع إلى المعرفة، وقيمة الثقافة عموماً ودورها، وأثرها وأثيريتها عند الشاعر الفارس الطموح، والذي يعرف موطئ قدمه، ومقدار عاطفته وكيفيتها:

أحبك يا شمس الزمان وبدره
وإن لامني فيك السهى والفراقدُ
فإن قليل الحب بالعقل صالح
وإن كثير الحب بالجهل فاسدُ

لقد بدا ذلك في أكثر من موضع، من شعر المتنبي، تفاخره بالمعرفة، والتنويه بها، والإشارة إليها، وإن تلميحاً لا تصريحاً، واعتباره إياها ميزة، ودرجة قد نالها هو، وربما عزّتْ على نظرائه، ويشير إلى أنه البطل والفيلسوف المجهول لدى الكثير من الناس، والشعراء خاصة، فيقول:

لَم تُجمَعِ الأَضدادُ في مُتَشابِه
إِلّا لِتَجعَلَني لِغُرمي مَغنَما
يا وَجهَ داهِيَةَ الَّذي لَولاكَ ما
أَكَلَ الضَنى جَسَدي وَرَضَّ الأَعظُما

إذاً هو ادعاء في استحواذ أسرار معرفية غابت عن غيره، وعن الكثير، وأول تعريف له ورد في خزانة الأدب، أنه كان يختلف إلى مدارس أشراف الكوفة، أي كان طالب علم منذ طفولته، وحين اشتغل عند أحد الوراقين، كان يُمسك الكتاب، ثم لا يدعه حتى يأتي عليه، ولقد ظهرت ثقافته الشاملة في مجالس سيف الدولة الحمداني، أمير حلب، ومكوثه عنده، ما يقارب السنوات العشر، فتداعى حساده الكثر، ليستلبوا منه مكانته الأثيرة في قلب سيف الدولة، وقعدوا له يترصدون عثراته في الشعر، معنى ومبنى ودلالات، فكان كالطير الحر، يرد عليهم ويفحمهم في أغلب المنازلات، ويقدم الدليل تلو الدليل على عمق ثقافته اللغوية والشعرية والفلسفية والاجتماعية والدينية، وسرعة بديهته وحضوره، كما حدث في أثناء إلقاء ميميته التي مدح فيها الأمير، ومدح نفسه كعادته في شعره، حيث قال:

ليعلم الجمع ممن ضم مجلسنا
بأنني خير من تسعى به قدمُ

فقالوا له: ويحك، ماذا تركت للأمير؟ فغضب الأمير، وضربه بدواة الحبر، فشج رأسه، فما كان من المتنبي، إلا أن قال وعلى الفور:

إن كان سرَكمُ ما قال حاسدُنا
فما لجرح إذا أرضاكمُ ألمُ

فأعاده الأمير وأجلسه جانبه، واسترضاه. وليس بخاف أن عصر سيف الدولة، كان عصر ابن خالويه وابن جني، والفارابي وأبي فراس الحمداني، وقد كانوا يجتمعون في مجلس الأمير، وكانوا من ندمائه، وهم من أعلام الثقافة حينها، وهذا دليل قوي على أن المتنبي كان نظيراً لهؤلاء، ولربما برّهم في غير مكان. قال الكاتب المغربي حسن أوريد: فكما لا يمكن الحديث عن الثقافة الإنجليزية دون المرور على شكسبير، ولا الإسبانية دون ذكر سرفانتس، ولا الإيطالية من غير دانتي، كذا العربية؛ يحضر فيها المتنبي شامخاً حاضراً وحجة شعرية ولغوية وإشكالية، والناقد الحصيف

> **لا يمكن الحديث عن المسرح الإنجليزي دون المرور على شكسبير ولا الرواية الإسبانية دون ذكر سرفانتس وكذلك المتنبي والشعر العربي**

يدرك ويتلمس ثقافة الشاعر، من خلال قراءته لشعره، ويعرف مدى استغراقه في الثقافة عموماً، ناهيك عن اللغة ومذاهبها، مستدلاً على ذلك من عمق الفكرة وشمولية الدلالة حيناً، وسبرها العابر للمعنى حيناً آخر. فالمتنبي لم يكن ليستطيع تبوّؤ تلك المكانة، لو لم يكن الشاعر المثقف، والرجل الموزون العارف، وإلا ما كان محل تنازع بين الأمراء لكسب مدحه، ولا محط هذا القدر من الحسد ومن الأعداء، عداوة الكار، التي هي ربما من أشد العداوات وأبغضها. ويؤكد ما نرمي إليه، الرسالة الحاتمية التي صدرت في بيروت عام (١٩٣١) في الحكمة، والحاتمي كان معاصراً للمتنبي، وكان من أشد حساده، لكنه بعد أن رأى أنه من الثقافة بمكان، وقدرته الكبيرة على امتلاك ناصية الشعر، تقرب منه، بدأ يكتب له المديح، فأورد سلسلة طويلة من التوافقات بين حكمة أرسطو، وشعر المتنبي، قال أرسطو: العاقل لا يساكن شهوة الطبع لعلمه بزوالها، والجاهل يظن أنها خالدة له، وهو باقٍ عليها، فهذا يشقى بعقله، وهذا ينعم بجهله، وقال أبو الطيب:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله
وأخو الجهالة في الشقاوة ينعمُ

ورأى أرسطو غلاماً حسن الوجه، فاستنطقه فلم يجد عنده علماً، فقال: نعم البيت لو كان فيه ساكن، وقال المتنبي:

وما الحسن في وجه الفتى شرفاً له
إذا لم يكن في فعله والخلائقِ

وهناك المزيد من هذه المقاربات التي لا تقبل الشك بأن المتنبي كان مطلعاً ومتابعاً لثقافة عصره، المحلية والمترجمة، لهذا لا نستغرب تلك العلاقة القوية بين عالم لغة كبير كابن جني، والمتنبي، وقد دافع ابن جني عنه كثيراً، حتى إنه كان يستشهد به لغوياً فيقول: حدثني شاعرنا المتنبي، وما أظنه إلا صادقاً، وظل وراء شيخه أبي علي الفارسي، الذي كان يبغض المتنبي، ويحتقر زيه في اللباس.. ظل وراءه حتى حببه إليه وكتب عنه، وما كان ذلك ليحدث بين عبقريتين كما قيل، عبقرية لغوية لابن جني، لم تنتسب لا إلى المدرسة الكوفية ولا إلى البصرية، بل اختط لنفسه منهجاً سمّاه شوقي ضيف: المذهب البغدادي، وعبقرية شعرية للمتنبي اعتمدت قريحته البكر، لقد كانت العرب تعتبر الشاعر طبقة اجتماعية وثقافية متميزة، لذا كانت العرب تفخر وتحتفل بشعرائها، منذ ولادتهم كشعراء، وتحتمي بهم من ألسنة الآخرين، لما كان للشاعر من مكانة إعلامية وثقافية، قادرة على أن تذود عن القبيلة، وتصون عرضها، وترفع من شرفها ومفاخرها، وهذه المكانة تحمِّل الشاعر مسؤولية البحث وطلب العلم، ليكون فارساً في هذا المضمار، يصول ويجول بشعره وثقافته ومعرفته الشاملة، التي تتطلبها هذه المهنة، لكن المتنبي وقد ولد طامحاً جسوراً نبيهاً فطناً، وربما لعبت عوامل إضافية أخرى إلى جانب هذا، كالنسب والحق الذي يراه أولى به، كما ذهب بعض الدارسين، نقول ربما لعبت كل هذه العوامل التي اختمرت في نفس الشاعر وعقله، في أن يرى الحكمة والصواب في الرياسة والثقافة، في الحكمة والشجاعة، في الملك وفي العلم، وكل شجاعة في المرء تغني. وقد انتبه المتنبي إلى الدور الكبير والحاسم للسلطة السياسية في صيانة الثقافة والمعرفة، وأنه لا بد من حيازة الحالين حتى تصلح الأمة وترتقي، ومن هنا نفهم قوله لكافور الإخشيدي والي مصر آنذاك:

إذا لم تنط بي ضيعة أو ولايةً
فجودك يكسوني وشغلك يسلبُ

وهذا ما انتبه إليه بعض الباحثين بأن المتنبي كان يطمع في ولاية هناك، لربما كانت منطلقاً لمشروعه السياسية، وتحقيق حلمه الكبير، وما المكانة التي نالها الرجل والشهرة التي حظي بها، وانشغال الناس به وبشعره، إلى يومنا هذا، إلا انعكاس لمكانته وقيمته الشعرية والثقافية والقيم التي رسخها في شعره، والحكمة التي احتواها شعره وسلوكه، ولم يكن هناك من طريق لطمس مكانة الرجل ولا لتجاهله، قال الربعي: قال لي بعض أصحاب ابن العميد، وزير ركن الدولة، دخلت عليه يوماً قبل دخول المتنبي، فوجدته واجماً، وكانت قد ماتت أخته عن قريب، فظننته واجماً لأجلها، فقلت: لا يحزن الله الأمير، فما الخبر؟ قال: إنه ليغيظني أمر هذا المتنبي، واجتهادي في أن أخمد ذكره، وقد وردني نيف وستون كتاباً في التعزية، ما منها إلا وقد صُدّر بقوله:

طوى الجزيرة حتى جاءني خبر
فزعت فيه بآمالي إلى الكذبِ
حتى إذا لم يدع لي صدقه كذباً
شرقت بالدمع حتى كاد يشرق بي

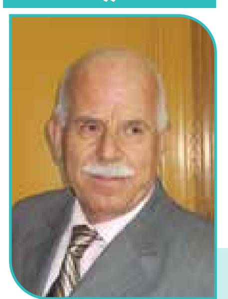
فكيف السبيل إلى ذلك؟ فقلت: القدر لا يغالب، والرجل ذو حظ من إشاعة الذكر، والأولى ألا تشغل نفسك بهذا الأمر. وبعد ذلك في القرن الخامس الهجري، قال ابن رشيق القيرواني، وهو يتكلم عن كبار الشعراء: ثم جاء المتنبي، فملأ الدنيا وشغل الناس، ولم يزل.

حالة المتنبي بين أقرانه لافتة ودالة على طوية الرجل ورؤيته ومعرفته

برزت ثقافته في مجالس سيف الدولة وسط تداعي حساده وتربصهم له شعرياً ورده وسرعة بديهته

كان مطلعاً على ثقافة عصره المحلية والمترجمة وهو ما يدل على توافقات بينه وبين أرسطو

تأليف



د. أحمد زياد محبك

الشجرة الكبيرة اليابسة

وأخيراً وجدتني في دار جدتي، بل وجدتني أمامها وجهاً لوجه، لا أعرف كيف اهتديت إلى دارها، ووصلت إليها وأنا شيخ عجوز، عبرت حارات وأزقة ضيقة طينية متعرِّجة، ترجع ربما إلى ألف وخمسمئة عام، أبي يؤكد أن جدتي، وهي العاشرة في نسب الأسرة الشريفة، قد عاشت مئة وخمسين سنة، وأن كل الجدات اللواتي قبلها، كانت الواحدة منهن تعيش على الأقل قرناً كاملاً، هي متكئة في سريرها في عمق الإيوان، الدار خربة، أعرفها بهية متألقة، أين عريشة الياسمين؟ أين دوالي العنب؟ كلّ شيء متخشب، حتى الكناري في قفصه المعلق في سقف الإيوان يبدو كأنه محنط، والساعة في تابوتها الخشبي الطويل أرى عقاربها تدور بالاتجاه المعاكس، فوق جدتي شجرة كبيرة يابسة، تمدُّ أغصانها العارية، جذعها غائص في حوض ماء، وثمة خدم كثيرون يصبون الماء في الحوض، لا أتبين ملامحهم، وتحت أغصان الشجرة سرير جدتي، قوائمه الحديدية غائصة في الحوض نفسه، والخدم ما يفتؤون يصبون الماء، كأنهم يريدون لقوائم السرير الحديدية أن تورق وتزهر، في عمق الإيوان خزائن معدنية تملأ الجدار كله، بعضها فوق بعض، من حجوم مختلفة، أرى بين يدي جدتي حصالتي الفخارية، وهي تحضنها، حصالتي يوم كنت طفلاً، لماذا سلبَتْني حصالتي؟ كم كنت أحب جدتي، كم أكرهها الآن، كأنها الذئب الذي أكل جدة ليلى وقعد في فراشها، كلما التفتَتْ ظهر لها وجه جديد، غير الوجه الذي كنت أعرفه، حشد من الأطفال والشباب والشيوخ والعجائز من نساء ورجال، يملؤون فناء الدار، أعرف وجوههم، كأنهم جميعاً الجيران والصحب والأهل، أريد حصالتي، أمد إليها يدي، لا أصل، كتلة بشرية تمتد بيني وبينها، أطير فوقهم، أصل إلى حوض الماء، السرير في منتصفه، كأنه القلعة يحيط بها خندق مملوء ماء، خدم حول سرير جدتي، ثمانية بل عشرة بل عشرون، بعضهم في ثياب الأطباء، بعضهم الآخر في ثياب المحامين، أصيح: (أريد حصالتي)، أصوات مختلفة لشيوخ وعجائز وشباب وأطفال يرددون كلماتي بأصوات كثيرة مختلفة، رجل من الخدم في هيئة محام يشير أن اصْمتوا، ثم يتكلم: (سنقرأ وصيتها)، يمد يده إلى الشجرة العالية اليابسة، يقتطف وريقة من أغصانها العارية، يضع نظارة سميكة، يقرأ: (كل ما في الخزانة الأولى والثانية والثالثة والرابعة لترميم المخطوطات كلها وإعادة طباعتها وإيداعها في أقبية المكتبات)، ثم يقتطع من الأغصان العارية في الشجرة اليابسة وريقة أخرى، يضعها تحت عينه، يخرج من جيب سترته مكبرة صغيرة خاصة مما كان يستعمله مصلحو الساعات الدقيقة، يضعها على عينه مكبرة خاصة، يحدق في الورقة، يقرأ: (كل ما في الخزانة الخامسة والتاسعة والحادية عشرة لبناء المساجد والكنائس والأديرة والمعابد)، قلْبٌ قريبٌ مني يخفق، أسمع القلب يردِّد: (جدتي، بيتي متهدم، أريد ترميمه)، لسان آخر يتلجلج: (ليس معي ثمن الدواء لابنتي)، المحامي نفسه يقطف ورقة ثالثة من الأغصان العارية في الشجرة اليابسة، ويقرأ: (ما تحويه الخزائن من العشرين إلى الستين لبناء فنادق فخمة للسائحين والسائحات وملاعب للرياضة مسقوفة)، المحامي نفسه يقطف ورقة رابعة من الأغصان العارية في الشجرة اليابسة، ويقرأ: (القرى الثلاث وما بينها من مساحات تقدر بثلاثة آلاف هكتار تحول إلى محمية طبيعية للحيوانات البرية»، المحامي نفسه يقطف ورقة خامسة، يقرأ: « ترصد باقي الصناديق لإنشاء عشر قنوات فضائية جديدة ولتوظيف جميع الصبايا والشباب مذيعين وممثلين ومطربين ومعدِّي برامج في القنوات)، المحامي نفسه يستل ورقة سادسة فسابعة فثامنة يقرأ، ويقرأ، ويقرأ، لا نسمع شيئاً، أحد ما يشدني من قميصي، من وراء، يريدني الخروج، ألتفت، وإذا هي زوجتي تشدني، أشير إلى العجوز، وأقول لها: (نحن هنا جميعاً، ننتظر)، تشدني أكثر، تريدني الخروج، أقول لها: (لن أغادر قبل الوصول إلى حصالتي على الأقل)، تقول لي: (أنت منذ مئة عام تنتظر، انظر إلى جدتك، هي جثة محنطة)، تشدني أكثر، قدماي سائختان في فناء الدار المتهدمة، تقول لي: (اسمع، مولودنا الذي وضعته الأسبوع الماضي زحف على قدميه ورجليه، وارتحل)، أهم بسؤالها إلى أين، ولكن أتذكر أنني كنت أحلم من قبل مثله بالرحيل، ولكنني تأخرت كثيراً، كنت أتمسك بحصالتي الفخارية الصغيرة، زوجتي تغيب، قدماي تغوصان في فناء الدار أكثر، أحس بأني أغوص أكثر فأكثر فأكثر، أتطلع إلى الفضاء أرى أطفالاً كثيرين، أرى الحفاضات في مؤخراتهم، يزحفون على ركبهم يتجهون إلى أين لا أعرف، لكنهم على الأغلب لا يزحفون كما زحفت أنا من قبل نحو الشجرة الكبيرة اليابسة.



نقد



د. سمر روحي الفيصل

قراءة في
(الشَّجرة الكبيرة اليابسة)

لا تُقدِّم قصّة (الشّجرة الكبيرة اليابسة) حكاية واقعيّة يسهل على القارئ تلخيصها. بيد أنّ الإشارة إلى المعنى العامّ فيها تكاد تُغني عن التّلخيص. ذلك أنّ القصّة بدأت بوصول السّارد، وهو عجوز، إلى منزل جدّته القابع في حيّ قديم، واكتشافه أنّ الدّار خربة، وعهده بها بهيّة متألّقة. كلُّ شيء في الدّار (متخشِّب): يبدو الكناريّ محنّطاً، وتبدو السّاعة (في تابوتها الخشبيّ تدور بالاتّجاه المعاكس). فوق جدّته شجرة كبيرة يابسة، وهي على سريرها وسط حوض يعمل الخدم على تزويده بالماء لعلّ قوائمه الحديديّة (تورق وتُزهر). سعى السّارد إلى الحصول على حصّالته القديمة التي تحضنها الجدّة، ولكنّ المسافة بينه وبين سريرها مملوءة بنوعين من النّاس؛ نوع يسمع من أحد المحامين وصيّة الجدّة ببناء فنادق ومسابح وقنوات تلفازيّة، ونوع يرغب في بناء بيته المتهدّم، وشراء دواء لابنته المريضة. تسعى زوجة السّارد إلى إخراجه من الدّار، ولكنّه يرفض ذلك قبل حصوله على حصّالته الفخّاريّة. تخبره بأنّ المولود الذي وضعته قبل أسبوع (زحف على قدميه ورجليه وارتحل)، فتذكّر أنّه كان مثله يرغب في الرّحيل، ولكنّه تأخَّر كثيراً لتمسُّكه بحصّالته. غابت زوجة السّارد، فشعر بأنّ قدميه تغوصان في الأرض، ورأى في الفضاء المواليد الصّغار يزحفون وهم ذاهبون إلى مكان آخر غير الشّجرة الكبيرة اليابسة التي رحل إليها.

انتقل الدّكتور أحمد زياد محبّك في قصّة (الشّجرة الكبيرة اليابسة) من الميدان القصصيّ الواقعيّ الذي أبدع فيه طوال سنوات كثيرة إلى ميدان اللامعقول الذي يستند بناء القصّة فيه إلى التّرميز؛ فالجدّة ترميز، والحصّالة ترميز، والدّار الخربة ترميز، والشّجرة الكبيرة اليابسة ترميز، ووصيّة الجدّة ترميز، والمواليد الزّاحفة الرّاحلة ترميز. وبرغم أنّ التّرميز حمّال أوجه، فإنّني أعتقد أنّ عنوان القصّة يرشدنا إلى ترميز رئيس، وآخر فرعيّ: الرّئيس هو الشّجرة الكبيرة اليابسة، والدّار الخربة، والجدّة، والحصّالة، والمواليد الرّاحلة. والفرعيّ هو المحامي الذي يقرأ وصيّة الجدّة، والخدم الذين يملؤون الحوض بالماء، والقلب الذي يطلب ترميم منزله والدّواء لابنته، والسّاعة التي تدور في الاتّجاه المعاكس، والكناريّ المتخشِّب، وترميم المخطوطات ووَضْعها في الأقبية.

إذا فسَّرنا الشّجرة الكبيرة على أنّها ماضينا، والجدّة على أنّها أجدادنا الذين عاشوا في هذا الماضي، سهل علينا تفسير الدّار بأنّها حاضرنا، والسّارد بأنّه (نحن) الذين نعيش في هذا الحاضر. وسهل علينا، بعد ذلك، تفسير وصف الشّجرة بأنّها يابسة، ووصف الجدّة بأنّها (جثّة محنَّطة)، ووصف الحصّالة بأنّها وعاء ماضينا الإيجابيّ، ووصف السّارد بأنّه السّاعي، دون جدوى، إلى أن يؤثّر ماضينا في حاضرنا. ويساعد تفسير التّرميز الفرعي على تكملة اللّوحة، فقارئ الوصيّة، وهو الغافل عن حاجات حاضره، يرغب في بناء المسابح والفنادق وقنوات التّلفاز، في حين يحتاج القلب، وهو يرمز إلى النّاس الذين يعيشون في الدّار الخربة، إلى ترميم منازلهم، وشراء الدّواء لأولادهم. وتبدو الزّوجة تنبيهاً على أنّ الجيل الجديد يئس من وطنه فغادره، تاركاً وراءه من ينتظر من ماضيه أن يعالج حاضره، دون أن يدري أنّ الشّجرة الكبيرة يابسة، ولا أمل في أن تُثمر ثانية.

حرص أحمد زياد محبّك على أن يبني، بوساطة التّرميز الرّئيس والفرعيّ، نصّاً قصصيّاً ينتمي إلى اللامعقول بدلاً من المعقول. ففي اللامعقول يمكن لقوائم السّرير الحديديّة أن تورق وتزهر، وأن تُكتَب الوصيّة على أوراق الشّجر، وأن تسير السّاعة في الاتّجاه المعاكس... ويمكن، ضمن اللامعقول أيضاً، أن يترك المولود وطنه، وأن يزور العجوز جدّته، وأن يقطف المحامي الذي يقرأ الوصيّة أوراقاً من الشّجرة اليابسة... ولكنّ قضيّة اللامعقول لا تنتهي هنا، إذ إنها درع تحمي القاصّ من التّحديد. فهل يقصد السّارد الماضي العربيّ أو غير العربيّ؟ وهل يُقدِّم رؤية سلبيّة للحاضر العربيّ أو لحاضرٍ غير عربيّ؟ هل ينقد مَنْ يستغلّ الدّمار، ويتجاهل حاجات النّاس الحقيقيّة؟ ليس هناك تحديد، وقارئ القصّة حرّ في أن يُفسِّر على هواه، وبحسب ثقافته. ومهمّة القاصّ الفنّان التّعبير الفنّيّ بالأسلوب الذي تراه مخيّلته ناجعاً. وبرغم ذلك، فإنّ ذكاء أحمد زياد محبّك حفزه إلى أن يترك للقارئ بعض الألفاظ التي تُعينه على التّحديد، من مثل لفظة (الإيوان) المستخدمة في العمارة العربيّة، و(عريشة الياسمين) المعروفة في المنازل العربيّة، و(النَّسَب) المعروف في الثّقافة العربيّة. لعلّ القارئ الذي يلتقط هذه الألفاظ يفهم مراد القاصّ من أنّ اللامعقول في الواقع الحقيقيّ يحتاج إلى فنّ شبيه به، وإنْ لم يرتقِ إليه.

محنة الرّائي

ميثم الخزرجي

لا حاجة لي لأن أعرف الدافع الذي من خلاله تعرفت إلى ذلك الرجل الخمسيني، الذي يحترف الكتابة المسرحية على الرغم من كثرة الإشارات، التي تمارس دورها خلسةً باتجاهه، بطبيعتي الميّالة إلى المعرفة كنت على خطوةٍ واحدةٍ من جميع الأعضاء الذين ينتمون للمشهد الجماليّ من أدباءٍ وفنانين، وبوصفي كاتباً فتياً لم أصلْ إلى مرحلة البلوغ الذي يؤهلني لأن أكون صوتاً له صداه اللافت، أحاول أن أبشّر بوداعةٍ لا مثيل لها علّها تعطي دفقاً معنوياً لإزالة الغمامة السوداء الملتصقة في وجوه بعضهم من أصحاب الكروش البارزة، الذين يعتقدون الثقافة ليس أكثر من بذلاتٍ وأربطة عنقٍ بهية المنظر، أنظر إليه بقلقٍ وحذرٍ محفوفين بالفضول الذي لازمني حالما أحاطوني بعناية النصح الشديد بعدم مجاراته، لكني وما سمعته من البعض لم يكن موطناً للريبة أو الشك بالنسبة لي على أقل تقدير، فمنهم من اتهمه بالجنون المحفوف بالهذيان المستمر والآخر أغلق موضوعه بابتسامةٍ خجلةٍ يشوبها التأمل الغائر، فيما إذا رافقته تهمة التهجم على بعض الأدباء الذين أضاءتهم السرقة أشعل في داخله مرارة الحسرة، وراح يكرس صوته بأسماءٍ يطلقها كالرعد.

حامد الكاتب المسرحي والممثل المشاكس الذي انقطع لفترةٍ ليست بالقليلة بسبب ما أشيع عن إصابته بمرض (الكانسر)، لكنه عاود الظهور قبيل دخولي منتدى المسرح بسنتين ونيف. في الواقع كنت أحرص على أن أفتح حديثه بصورةٍ بلهاء لأتمعّن في ردود الأفعال منتقياً أصدقها طرحاً، لأستشير حدسي متناغماً مع كمٍّ لا بأس به من المواويل التي تنشدها أصوات بعضهم، وتحديداً بعد إصدار مسرحيته الأولى (عزرائيل يكلم ضحاياه) التي أهداها لروح زوجته التي توفيت بحادث سير، أغتنم الفرصة المواتية للحديث معه، لكنّني كنت أمهل غايتي إمعاناً لارتسامات وجهه المعتدة، وكأنه معبأ بمآسٍ لا فكاك منها أبداً. ألمح جلوسه لمراتٍ عديدةٍ في نهاية القاعة ساهماً النظر بصورةٍ واثقةٍ متفحصاً طبيعة العرض المسرحيّ، لكنْ سرعان ما يتماهى عن الأنظار ليكشف عن هاجسه بالخروج وتسدل الستارة معلنةً انتهاء العرض.

تبعته ذات مرةٍ لأشاهده منطلقاً نحو الفناء الخلفيّ للمنتدى ماسحاً بأنظاره المتوهجة قلق المكان، ليحتويه بكلماتٍ راحتْ تسكن الفراغ لتعطيه صفة الطمأنينة (مهووسون ونحن نعيش في فكرةٍ واحدةٍ، كلنا خلاصة فكرةٍ واحدةٍ)، وأخرياتٍ أكلتها الصدمة من جراء ما رأيت، أنظر إليه بعينين كاشفتين ليذرع المسافة بخطواتٍ ممسرحةٍ مبهرة، محرّكاً ذراعيه بصورةٍ مموسقةٍ كمن أدرك هواءه الوحيد وراح يحتضنه برئتين صالحتين للتجلي، فيتمادى مبتهلاً بجمله ويصيح (أن تحرث المعنى لا تجد سوى فكرةٍ بليدةٍ منغمسين بها)، متوقفاً حيناً ومعاوداً إثارته بعد حين، ليهنأ بما نفثه، وراح يدخن سيجارته ويمضي ليترك خلفه غيمة من الدخان وسيلاً من الأسئلة المعلقة.

غادرت ما لدي من مهام ورحت أنصت للأثر الغريب الذي تركه هذا الرجل، توقفت هنا، أسير على مهلٍ إلى هناك، التزم السكون لأرمّم ما تهدم من مخيلتي لأنجو بخروجي من المكان، جاهدت لأن أجد مخرجاً لكلماته وجمله التي تصرخ لكني عجزت، ما الذي كان يقصده بهذه المفردات الراكزة المبعثرة، بعد يومين وأثناء جلوسي في مقهى المسرحيين، عزمت على أن أبادره بحديثٍ عفوي، كان سلامي له أشبه بالمحنة، جلسنا معاً، أمسكت بالوقت جيداً لئلا يباغتنا بالرحيل، دنوت منه بهدوءٍ لا ينقصه الحذر:

– أنا شاهدتك وأنت تدور بفكرتك الواحدة

– كلّنا فكرةٌ واحدةٌ

– ما معناك؟

– وأنت ما معناك؟ وما معنى الجميع؟ كلّنا حصيلة نهاياتٍ معروفة، كلّنا نحترف التمثيل، ما أوقحنا ونحن نتقمص أدوار الخديعة، ما أسفهنا ونحن على علم بالفصل الأخير من مسرحيةٍ عظيمةٍ اسمها الحياة.

تمعنت بكلامه جيداً محاولاً أن أحظى بأجوبةٍ لكمّ التساؤلات التي طرحها، ليربت على كتفي بابتسامةٍ باردةٍ: لا تقلق فموعد ختام العرض قد اختصه التيه.

استقام من كرسيّه ليستأذنني بقناعةٍ تامةٍ على أمل اللقاء بعد إكمال مسرحيته المؤجلة (الغد الذي لا علم لنا به).



و.هـ. أودن (١٩٠٧-١٩٧٣)





ترجمة: شاكر حسن راضي

* شاعر إنجليزي- أمريكي، و.هـ. أودن، رائد الثلاثينيات ومنافس إليوت في ريادة الحداثة والتمرد.

أوقفوا كل الساعات، اقطعوا خط الهاتف
أعطوا الكلب عظمة طرية ليكف عن النباح
أخرسوا كل البيانوهات بطبل مكتوم
أخرجوا التابوت ودعوا المؤبّنين يدخلون
اتركوا الطائرات تحوم ناعية فوق الرؤوس
لتكتب على وجه السماء رسالة (لقد مات)
ضعوا شارات الحداد حول الرقاب البيض
لحمائم الساحات
دعوا شرطي المرور يرتدي قفازات سوداء
فقد كان هو شمالي وجنوبي وشرقي وغربي
أسبوع عملي ويوم راحتي
كانا ظهيرتي ومنتصف ليلي،
حديثي وأغنيتي
ظننت أن الحب سيدوم إلى الأبد
كنت مخطئاً
لا أحد يريد النجوم الآن، أطفئوا كل واحدة منها
ارزموا القمر وفككوا الشمس
أفرغوا ماء المحيط واجرفوا الغابة
ذلك لأن لا شيء
يمكن أن يفضي إلى أي خير.

المرأة والرجال الثلاثة



ترجمة : سوسن محمد كامل
تأليف: إيف أنسيل*

خرجت امرأة من منزلها في صباح أحد الأيام، فرأت ثلاثة رجال ذوي لحية بيضاء طويلة، جالسين في فناء منزلها، فقالت في نفسها: لا أظن أنني أعرف هؤلاء الرجال المسنين، لكن، لا بد أنهم جوعى. توجهت المرأة إليهم، وقالت لهم بابتسامة ترحيب: تفضلوا بالدخول حتى أقدم لكم بعض الطعام.. سألوها إن كان زوجها في البيت، فردت قائلة: لا.. إنه ليس في البيت. عندئذٍ أبى الرجال أن يدخلوا؛ لأن رب الأسرة غير موجود، ثم قالوا لها: لا يمكننا الدخول حتى يأتي زوجك.

وفي المساء، عندما عاد زوجها من العمل أخبرته بما حدث فقال لها: اذهبي وادعيهم إلى الدخول لتناول الطعام.. خرجت المرأة ودعتهم للدخول، فردوا رداً غريباً جداً! قالوا لها: لا نستطيع أن ندخل إلى المنزل مجتمعين.. سألتهم المرأة: ولكن لماذا؟ فشرح لها أحدهم قائلاً: إن هذا الرجل اسمه الثروة، وأشار إلى أحد أصدقائه.. وهذا الآخر اسمه النجاح.. وأنا اسمي المحبة.. وأكمل كلامه قائلاً: والآن، ادخلي وناقشي مع زوجك الأمر، واسأليه من منا تريدان أن يدخل إلى منزلكما؟!

دخلت المرأة متعجبة إلى المنزل، وأخبرت زوجها بما قاله الرجل لها فغمرته السعادة، وقال لها: يا لنا من سعداء الحظ! حسناً ادعي الثروة حتى تدخل بيتنا.. ارجعي ودعيه يدخل ليملأ منزلنا ثراء وأموالاً. لم توافق زوجته الرأي وأجابته قائلة: ياعزيزي.. لم لا ندعو النجاح؟ فالنجاح يحقق كل آمالنا.. دار هذا الحديث على مسمع من زوجة ابنهما، التي كانت تجلس في إحدى زوايا البيت، فقفزت من مكانها قائلة: أليس من الأفضل أن ندعو المحبة، فمنزلنا حينها سوف يمتلئ بالحب والود. قال الأب: دعونا نأخذ بنصيحة زوجة ابننا.. اخرجي وادعي المحبة ليكون هو ضيفنا.

خرجت المرأة ودعت المحبة للمنزل، وبالفعل نهض المحبة وبدأ بالسير نحو المنزل، فتبعه صديقاه.. الثروة والنجاح فوراً. نظرت المرأة إليهم باندهاش وقالت: ولكنني دعوت المحبة فقط.. فلماذا تدخلان معه؟

رد النجاح والثروة بابتسامة قائلين: لو كنت دعوت الثروة أو النجاح، لظل الاثنان باقيين في الخارج، ولن يدخلا أبداً.. ولكن لأنك دعوت المحبة، فنحن نذهب معها حيثما تذهب.. ولأن المحبة أينما وجدت.. يوجد الثراء والنجاح!



* إيف أنسيل (١٨٧٩م- ١٩٣٧م) كاتبة سيناريو أمريكية، كتبت سيناريو أكثر من (٩٦) فيلماً، كما تحولت معظم سيناريوهاتها إلى نتاجات أدبية كقصص قصيرة ومسرحيات، منها: (الظلال)، (روح الشباب)، (مارينر القديمة)، (نداء الشباب)، و(طرق ممنوعة).

أدب وأدباء


أطلال تدمر

- عميد الأدب العربي طه حسين
- قاسم حداد: إن للشعر سحراً يصقل الروح
- عمرو الشيخ: الثقافة ليست مجرد قراءات
- سور الأزبكية.. حالة ثقافية تاريخية متفردة
- ألبيركامو.. قريباً من الجزائر وبعيداً عنها
- صبري موسى.. كاتب طليعي واعٍ بمجتمعه
- ليلى الصباغ.. من رائدات الفكر والأدب
- أحمد العسم.. تجربة قادمة من مستقبل الشعر

رائد التنوير والعقلانية النقدية

عميد الأدب العربي

طه حسين



عزت عمر

طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣م) عميد الأدب العربي، امتاز بحفرياته المعرفية في الأدب العربي القديم، فضلاً عن كونه ناقداً من أوائل النقّاد، الذين اشتغلوا على الإبداع الشعري والنثري المنشور في زمانه بأسلوبه اللمّاح ودقّة ملاحظاته التي اتّسمت بها كتاباته وحفرياته إضافة إلى كونه من أوائل الطلبة، الذين حصلوا على الدكتوراه في الجامعة المصرية عام (١٩٠٨)، ثمّ أوفد في بعثة إلى جامعة السوربون وحصل على شهادة الدكتوراه عن أطروحته (الفلسفة الاجتماعية عند ابن خلدون ١٩١٨)، ثم عاد إلى مصر ليدرس في الجامعة المصرية مادة التاريخ اليوناني والروماني، ثمّ عميداً لكلّية الآداب في الإسكندرية، ووزيراً للمعارف عام (١٩٥٠) في الحكومة الوفدية ورئيساً لمجمع اللغة العربية.

دوّن طه حسين سيرته الذاتية في كتابه (الأيام) ومن أشهر كتبه (في الشعر الجاهلي)

دوّن طه حسين سيرته الذاتية في كتاب (الأيـام)، وهو من أشهر كتب السيرة الذاتية، تجلّت فيه مهاراته الإبداعية في السرد السيَري والسارد الموضوعي بضمير الغائب، وألف كتباً كثيرة في النقد والسرد والفكر عموماً، وهي جميعاً كتب مهمّة ولكن أشهرها كتابه (في الشعر الجاهلي)، فضلاً عن اجتهاداته الخاصّة في مسألة اللغة العربية ونشوئها وتثاقف شعب الجزيرة العربية مع الشام وسواها.

امتاز طه حسين بعقله النقدي في وسط تقليدي محافظ، تألب عليه وسعى إلى تكفيره لغايات ذاتية وعداوة معرفية منشؤها الحسد والغيرة، اللذان ولّدا كراهية تمّ توظيفها سياسياً لإقصائه عن المشهد الثقافي، لكن طه حسين، وفي مختلف ظروف محنه الكثيرة مع هذا النمط من الكارهين، واظب على الكتابة وإثبات حضوره الإبداعي والنقدي.

ألف طه حسين كتباً كثيرة في مجالي التاريخ والأدب القديم، فضلاً عن أعماله الروائية ومن ضمنها سيرته في كتاب (الأيّـام)، وقد امتازت هذه الأعمال، بروح الباحث المنهجي الدقيق المتوخّي الحقيقة في قراءاته المختلفة للأدب القديم والحديث، ولعلّ كتابه (حديث الأربعاء) بأجزائه الثلاثة يعكس ثقافته النقدية وسعة اطلاعه على آداب العرب والغرب، وكان قد أهداه إلى أحمد لطفي السيّد، أحد روّاد النهضة المصرية، والمفكر الكبير الملقّب بأستاذ الجيل وأبي الليبرالية المصرية.

ضمّ الكتاب مقالاته التي كان كتبها في صحيفتي (السياسة والجهاد)، وقد أشار في مقدمته إلى أنه لم يكن في صدد تأليف كتاب بعينه، باعتبار أن فصوله مقالات صحافية من حيث الأساس، وأنه لم يعتن بها العناية الكافية، وإنما هي مباحث متفرقة كتبت في ظروف مختلفة وأيام متقاربة حيناً ومتباعدة حيناً آخر، فلست أجد فيها هذه الفكرة القوية الواضحة المتّحدة التي يَصدر عنها المؤلفون كتبهم وأسفارهم، بل أنا أذهب إلى أبعد من هذا فأحدثك في غير تحفظ ولا احتياط آني، مهما يكن، قد تكلّفت في هذه الفصول من جهد ومشقة؛ فإني لم أُعن بها العناية التي تليق بكتاب يُعده صاحبه ليكون كتاباً حقاً.

وسنرى في هذا المجتزأ مقدار ما اتخذه العميد من احتياطات خشية ألاّ يخلط قارئه أو ناقده ما بين الكتابة البحثية والصحافية التي تخضع عادة لاشتراطات عدّة معروفة بطبيعة الحال، ولعلّ هذه الخشية دعته لتسمية الكتاب بـ (حديث الأربعاء) فهو حديث إذاً، لكنه من عميد الأدب العربي، وقد انطلق زمنياً من الشعر الجاهلي إلى العقد الثاني من القرن العشرين، إذ انتهى من جمع وتصنيف الكتاب عام (١٩٢٥).

ولكننا، بالرغم من جاذبية المقالات جميعاً، آثرنا أن نتوقف عند تناولاته النقدية لكتّاب وشعراء زمانه، ومن ذلك تناوله لديوان (الملاّح التائه) للشاعر علي محمود طه، وقد رأى من خلاله أن الشاعر يقترب من الشعراء الفلاسفة، كما أن عدداً من النقّاد رأى أنه تأثر بأبي العلاء المعرّي، ولكن العميد نفى هذا التأثّر به أو بـ(بايرون) أو بغيرهما من الشعراء، إذ يبدو أن علي محمود طه تشبّع بثقافة عصره، فاقترب بذلك من شعرية الفلاسفة.

وإلى ذلك تناول العميد قصيدة (غرفة الشاعر) من (الديزان) ذاته، وقد أحسّ بأن ثمّة تأثراً خفياً بالشاعر الفرنسي (موسييه) وفيما قاله في هذا الصدد: لكني لا أدري أهو روح من قرأ فتأثّر، أم هو روح الذي أحسّ فتألّم، فشكا، فلقي (موسييه) في هذا كلّه أو في بعضه، ولست أتردد في الرضا عن هذه القصيدة والحبّ لها والإعجاب بها.

ثمّ أورد العميد هذه القصيدة في الكتاب، طالباً من قارئه أن يشاركه هذا الإعجاب، وهي قصيدة رومانسية لطيفة صورها بعيدة عن المألوف المتداول عربياً، ولعلها أقرب إلى الثقافة الغربية وروح (موسييه) على حدّ تعبيره: (وبعض الناس يعيب شاعرنا بتغريب الشعر، أمّا أنا فأحمد له هذا النوع، أراه تشريفاً للشعر العربي، ورياضة للتذوّق الشرقي واللغة العربية على

> **تميز طه حسين بعقله النقدي في وسط تقليدي محافظ لكنه واظب على الكتابة وإثبات حضوره الإبداعي**

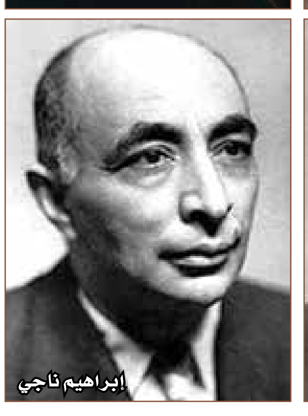
> **تناول في نقده كتاب وشعراء زمانه ومنهم علي محمود طه وإبراهيم ناجي وإيليا أبوماضي ومعلوف وأباظة وأبوالوفا وغيرهم**

ألكسندر دوماس



موسييه

علي محمود طه



إبراهيم ناجي

أن يسيغا ما لم يتعودا أن يسيغاه من قبل، وإذا كان لي أن آخذ الشاعر بشيء، فهو ما قدّمته من الأمر يختلط في شعره على القارئ فلا يدري ألقي زملاءه الغربيين والشرقيين مصادفة أم عن تعمّد وسعي). وفيما يبدو أن النصّ تأثّر بالأجواء الرومانسية الغربية، فيما يخصّ كآبة الشاعر وعزلته، فضلاً عن المفردات المألوفة في الشعر الرومانسي عموماً، وهو ما سيوضّحه العميد قائلاً: (هذه الصور المتتابعة المختلفة حسان كلّها، لكنّها بعيدة عن المألوف من حياة شعرائنا الشرقيين، إلاّ أن يكونوا مترفين قد ألفوا حياة الغرب، فكلفوا بالسهاد في غرفة يضطرب فيها نور ضئيل شاحب، وتفنى فيها بقايا جذوة في الموقد، وأريد أن أضيف إلى ما يعجبني في شعره أنه حلو الأسلوب، جزل اللفظ، جيد اختيار الكلام، وأن لألفاظه ومعانيه رونقاً أخّاذاً تألفه النفس، وتكلف به وتستزيد منه).

وفي قراءة أخرى سيتناول العميد بالتحليل ديوان (وراء الغمام) لإبراهيم ناجي، الشاعر الرومانسي المعروف، وأحد أعضاء حلقة أبوللو الشعرية، وقد أشار العميد في مستهل حديثه إلى أنه إذا كان علي محمود طه مهندساً، فإن إبراهيم ناجي طبيب، مما دعاه لأن ينوّه إلى أهمية أن يمارس أصحاب المهن العلمية الأدب والشعر، وأن إبراهيم ناجي، كان موفّقاً في ديوانه وفيما قصد إليه من المعاني على حدّ تعبيره: (فمعانيه جيّدة تصل أحياناً إلى الروعة، وألفاظه جيّدة قد يعظم حظّها من المتانة والرصانة، وقد تُكره أذن السامع على الالتفات والإعجاب والشعور بهذه اللذة الموسيقية.. وهو شاعر لين، رقيق، حلو الصوت عذب النفس، خفيف الروح، قويّ الجناح، ولكن إلى حدّ لا يستطيع تجاوز الرياض المألوفة، ولا أن يرتفع في الجو ارتفاعاً بعيد المدى، وإنما قصاراه أن يتنقّل في هذه الرياض، التي تنبت في المدينة أو من حولها.. شعره كهذه الموسيقا التي يفسدها الهواء الطلق، وتضيع في الميادين الواسعة، وتجود كلّ الجودة، وتحسن كلّ الحسن حين تغلق الأبواب وترخى الأستار، ويخلوا النجيُّ إلى النجيِّ، ويفرغ الصفيُّ إلى الصفيّ، ويتمتّع الحبيب بقرب الحبيب).

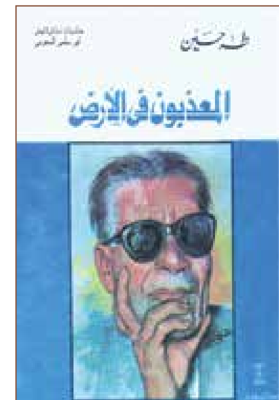
ولا بدّ أن القارئ سيلاحظ هذه البلاغة، التي اعتمدها العميد في قراءة نصوص إبراهيم ناجي، ولا سيما الإشارة إلى الأجواء الرومانسية فيها بالمشابهة مع طيور الحدائق والأماكن المغلقة، التي يطيب فيها لقاء الأحبّة، صور رائعة قدّمها العميد معبّراً عن إعجابه بما قرأ من نصوص الديوان، ليتوقّف بعدها لتحليل قصيدة اسمها (قلب راقصة) بأن هذه القصيدة قد تعجب كثيراً من الناس (لكنّي أؤكّد أنها على قدر ما يكون فيها من جمال اللفظ وحسن الانسجام أحياناً، فليس فيها جديد ما، وإنما هي كلام مألوف قد شبع الناس منه حتّى كاد يدركهم الملل، كان جديداً في أواسط القرن التاسع عشر، حين أخذ بعض الكتاب والشعراء يحسن شيئاً من الإشفاق على الراقصات وبنات اللهو، حين جعل الكسندر دوماس العطف على هؤلاء النساء والرثاء لحالهنّ بدعاً من البدع..).

ونكتفي بهذه الجوانب النقدية للعميد في تناولاته لشعراء زمانه، علماً أن الكتاب تناول شعراء ومفكّرين آخرين منهم: إيليا أبو ماضي، فوزي المعلوف، فكري أباظة، محمود أبو الوفا وغيرهم، ليختم الكتاب بفصل خاص عن نزاهة الأدب والضمير كقضية أخلاقية على الأدباء أن يتحلّوا بهما.

> **ألف الكثير من الكتب وفي مجالات متعددة منها التاريخ والنقد الأدبي والرواية**

> **له مؤلفات كثيرة في مجالات الأدب والتاريخ والنقد فضلاً عن أعماله الروائية**





من مؤلفاته

آمال



مفيد أحمد ديوب

نزعة الأنسنة والفكر السلمي

ليس لطاقة العقل البشري من حدود، وليس لقدرته على إبداع الحلول والبدائل من سقف محدّد، خاصة حين يتاح لذاك العقل شقّ صغير، أو يتوافر له مناخ مناسب من حرية لنشاطه، أو سبيل لـ(إيقاد شعلته)– حسب تعبير الفيلسوف سقراط– خلال مسيرته في طريق سعيه لتحقيق تراكم (وعي) إنساني جديد، وبناء (عتبة خبرات) جديدة، لتبني عليها الأجيال اللاحقة بناءها المعرفي، وهي تسعى لتدفع عجلة تقدم التاريخ البشري الإنساني نحو الأنسنة، وجعل هذه الحياة أكثر سعادة، وهذا العالم أكثر جمالاً.

لقد كان سائداً لدى الجماعات البشرية في العصور القديمة، ومازال إلى يومنا هذا، في مختلف الصراعات والحروب بينها، أن يتقابل السيف بالسيف، والرمح بالرمح في جبهتين، ويتصارع المحارب المُدرّب على الحرب والقتل في جبهة القوى المهيمنة، مع مثيله المحارب– المدافع عن حقه وأرضه ووجوده– الذي أُقحِمَ في الحرب والعنف عنوةً، صراعاً دموياً مدمراً، كما وجدت الشعوب نفسها، وقد أقحمت في ثقافة العنف المعيش يومياً، وتطبّعت قسراً بطبائع الاستبداد، وتشربت بثقافة عنفهم، وانخرطت في نزوع حروبهم أيضاً، فكان العنف المتبادل ثقافة، وسبيلاً للقاهرين والمقهورين على حد سواء.

لم تكن فلسفة السلم جديدة أو غائبة عن العقل البشري، كما لم يفتقد البشر منظرّيها ومفكريها وروادها أيضاً، لكن لم يتح لهم أو لأفكارهم في تلك العصور القديمة، إمكانية وشروط موضوعية مناسبة، كي تُحدث تحوّلاً مفصلياً سلميّاً في تاريخ مسيرة تلك الشعوب.

لكن شيئاً جديداً جرى على مشهد الصراع الاجتماعي (العنفي) ذاك، مُحدثاً تحوّلاً نوعيّاً كبيراً في ذاك الصراع الاجتماعي على يد مُبشّر (سلميّ) جديد، ورائد للفلسفة السلمية، ليس بوصفها فلسفة للتعايش المشترك، ونموذجاً للعلاقات بين البشر والجماعات البشرية فقط، بل بوصفها طريقة جديدة في الحياة، ومنهجاً جديداً في التفكير، وآلية جديدة للتعاطي مع مشكلات الحياة، وبديلاً إبداعياً لذاك العنف الدموي الذي كان سائداً.

شيء جديد وتحوّل نوعيّ جديد جرى في مجرى تطوّر (وعي) البشر حين رفعَ فيه (غاندي) وأنصاره راياتهم الجديدة: المعول في وجه السيف، والمنجل في مواجهة الرمح، وحملت أياديهم باقات الورود في تحدٍّ تجاه الرصاص، وامتلأت قلوبهم بمحبة الحياة، وعقولهم بـإرادة الحياة، وتقدّمت الصدور العارية تتحدّى البنادق الموجهة إليها.. فكانت مبادئ فلسفة السلم.. والمقاومة السلمية.

وجد غاندي أن كلمة سَتْياغْراها Satygraha عنواناً لفلسفته، وتعني (متابعة الحقيقة). ومما له دلالته أن هذه الكلمة هي نقيض المفهوم الغربي السائد: (امتلاك الحقيقة possessing).

وعلى ذلك يمكن أن يوصف اللاعنف– حسب ما تجلى في كتاب غاندي: (استقلال الهند عام (١٩٠٨)– بأنه: المتابعة الصادقة والمثابرة لاكتشاف الحقيقة. وهو يمكن أن يعني كذلك البحث عن معنى الحياة، أو غاية الحياة، وهما مسألتان شغلتا البشرية قروناً.

إذاً، فـ(اللاعنف) عند غاندي، هو متابعة الحقيقة أو تقصي الحقيقة، أو البحث عن الحق والحقيقة، وهذا معاكس وضد مبدأ (امتلاك الحق والحقيقة) السائد.

وهكذا نجد أمامنا منهجين في التفكير والعيش متناقضين تماماً:

إن كنا نُقرّر أننا (نمتلك الحقيقة) فنحن ننزع لفرضها بالقوة.

بينما إن كنا نقرّر أننا (نبحث عن الحقيقة) فنحن ننشدها إذاً بصورة مشتركة، ونحن نريد الحق، ونحاول أن نصل إليه جماعةً، ولا ندّعي امتلاكنا للحق والحقيقة.

من هنا، فإن فلسفة اللاعنف تتأسس على: أن المطالبة بـ(الحق) فعل إيجابي يستند إلى محاولة البحث عن الحق وعن الحقيقة، وليس فعلاً سلبياً، وأن اللاعنف ليس استسلاماً، وليس محاولة لفرض حقيقة، إنما هو محاولة للبحث معاً عن الحقيقة، وهنا يكمن جوهر فلسفة غاندي: في إجبار الخصم على استبدال منطق العنف والإكراه، بمنطق الاشتراك في البحث عن (الحقيقة والحق)، وإحلال فلسفة (الحق) محلّ فلسفة (العنف)، وتكريس مبدأ نسبية الحقيقة محلّ امتلاك الحقيقة، وحقّ فرضها بالإكراه.

إن فلسفة اللاعنف ليست بحال دعوةً للانهزام، إذ كيف يدعوك للانهزام من يُعلي من قيمتك كإنسان، ويرى أنك أكرم من أن تستعمل العنف، أو يُستعمل ضدك، إن العنف هو منهج همجي في التعبير عن الإرادة، فالإنسان كائنٌ موجود أرقى من السلوك الهمجي، ويجب أن يختار بعناية وسائله النوعية في بلوغ حقوقه وأهدافه. وهو يؤكد منهج المقاومة السلمية بأن منهج المقاومة العنيفة منهج مُفلس، ناهيك عن الرؤية له كعمل لا إنساني، وأن العنف أنما يُنتج المزيد من العنف، كما أن الإصرار على الشكل العنفي للمقاومة يُدخل الشعوب في صراعات غير متكافئة، تدفع فيها أثماناً باهظة في صراع غير متكافئ، ويتم فيها إهدار (قوة الحق) لحساب (حق القوة)، والانتصار فيه يكون لمصلحة صاحب الاستعداد الأنسب، والإمكانيات الأفضل، وبطبيعة الحال الطرف المعتدي هو دائماً الأميز في ذلك، وخصوصاً على المدى الطويل.

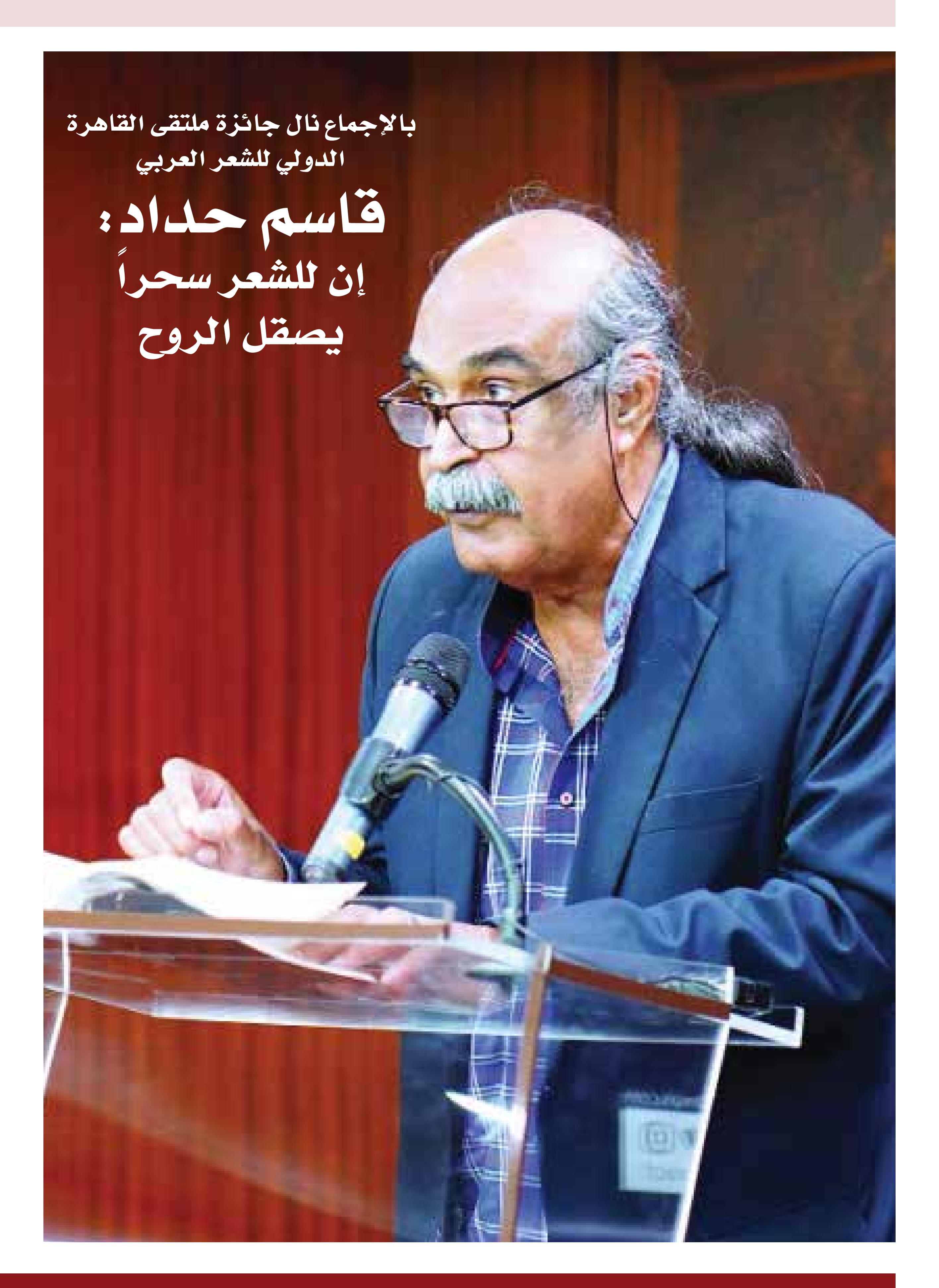
وفي ذلك المنهج في التفكير، وذاك السبيل السلمي للمقاومة، وفي تلك الأسس الفلسفية والحقوقية لمنظومته الفكرية، عزّز (غاندي) جبهة مقاومته أكثر بكثير من (قوة) المستعمر البريطاني (أقوى إمبراطورية عالمية حينذاك) بموجب فلسفة المقاومة السلمية، وفي منطقها، وفي إبراز تصوّراتها الإنسانية الجديدة للحياة والعالم، في مواجهة جبهة نزوع الحرب والاعتداء والعنف لذاك المستعمر.

نتساءل أخيراً: هل تسهم النخب الثقافية العربية في ترسيخ تلك المبادئ والقيم والأفكار بوساطة خطابها الثقافي والإسهام بدور ريادي في (البحث عن الحق والحقيقة)؟!

> وجدت الشعوب نفسها وقد أقحمت في ثقافة التنمر المعيش يومياً

بالإجماع نال جائزة ملتقى القاهرة
الدولي للشعر العربي

قاسم حداد:
إن للشعر سحراً
يصقل الروح



حين صعد الشاعر العربي الكبير قاسم حداد إلى منصة مسرح (الهناجر) بدار الأوبرا المصرية لتسلم جائزة ملتقى القاهرة الدولي للشعر العربي، وإلقاء كلمة، عبر عن تجربته قائلاً: منذ بدأت علاقتي بالكتابة وجدت في الشعر قنديلاً جديراً بالعناية لإضاءة الطريق، وذات نص اعتبرت الشعر أجمل علاج للمسافة، وكنت أحاول وضع يدي في سديم الأفق. إنه الهاجس الذي رافقني أكثر من خمسين سنة. غير أن كل هذه المحاولات أخذتني إلى حقيقة أنه ليست هناك طريقة واحدة لكتابة الشعر، وأن الذهاب إلى الأفق سوف يغري إلى مواصلة الذهاب فحسب، فمن حق الشاعر أن يذهب إلى آفاقه بالأجنحة التي يحب، وللأجيال الجديدة أن تفعل ذلك بكل حرية، لقد جئت من التجربة الصعبة، وذهبت إلى التجربة الأصعب.

محمد زين العابدين

امتدت تجربته لنصف قرن من الزمن ومازالت في أوج تألقها

جيل الستينيات ولج من بوابة الثقافة والسياسة والانهماك في مشاغل الحياة

لا يحتاج الشاعر إلا لشوق في القلب من أجل أن يتدفق

والحقيقة أن تجربة قاسم حداد شديدة الثراء والتنوع، وجديرة بالاحتفاء، وتسليط الضوء عليها؛ حتى إن الناقد الكبير د. جابر عصفور، رئيس لجنة التحكيم، قال في حيثيات منحه الجائزة: لقد اختارته اللجنة بالإجماع تقديراً لثراء تجربته الشعرية المتنوعة، والتي امتدت لنصف قرن، ومازالت في أوج تألقها؛ ما بين الشعر الغنائي، والشعر الدرامي، وبين قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، كما خاض مغامرات متنوعة في إثراء شعره بالمرويات الشعبية، ورؤيته العميقة المتوهجة للإنسان العربي.

وقاسم حداد، يعتبر أبرز شاعر بحريني معاصر، ولد عام (١٩٤٨م)، وتلقى تعليمه بمدارس البحرين. التحق بالعمل في المكتبة العامة منذ عام (١٩٦٨) حتى عام (١٩٧٥)، عمل في إدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام البحرينية منذ عام (١٩٨٠). وشارك في تأسيس (أسرة الأدباء والكتاب في البحرين) عام (١٩٦٩). تولى رئاسة تحرير مجلة (كلمات) التي صدرت عام (١٩٨٧م)، وهو عضو مؤسس في فرقة (مسرح أوال). حصل على جائزة سلطان العويس في الشعر عام (٢٠٠٢)، كتبت عن تجربته الشعرية عدد من الدراسات النقدية، والأطروحات الجامعية العربية والأجنبية، وترجمت أشعاره إلى عدد من اللغات الأجنبية. من أهم كتبه: (قلب الحب)، (البشارة)، (انتماءات)، (شظايا)، (عزلة الكلمات)ن (علاج المسافة)، (طرفة بن الوردة)،(مكابدات الأمل)، (المستحيل الأزرق)، (لستُ جرحاً ولا خنجراً)، (فتنة السؤال).

وكان لنا معه هذا الحوار بعد فوزه بالجائزة، والذي أطللنا من خلاله على عالمه الشعري الزاخر.

▪ نبدأ باللقطة المضيئة الأحدث، وهي فوزك بجائزة ملتقى القاهرة للشعر العربي.. ما شعورك تجاه الجائزة؟ وبماذا تشعر وأنت في مصر؟ وما انطباعك عن التغيرات التي حدثت في مصر عبر زياراتك المختلفة لها؟

– في القاهرة، ليس ثمة تغير مختلف عن زياراتي السابقة. فالتفاؤلُ شعورٌ لا ينالُ منهُ الواقع. في مصر يهيمن على نفسي التاريخ الكثيف؛ ثقافة، وسياسة. وهذان لا ينالان في المجتمع نصيباً مستحقاً، وقد قلت في كلمتي عند تسلمي جائزة الملتقى عن مصر (إنني تعلمت من مبدعيها الكثير، ولاأزال أتعلم). جئت إلى الملتقى لقراءة الشعر مع أصدقائي الشعراء. ثقة هيئة الملتقى، ولجنة الجائزة إشارتان بالغتا المسؤولية، ثم إن للشعر سحراً يصقل الروح؛ إذا أنت حدّقتَ في الكتابة بوصفها عوناً على الحياة المستحيلة.



قاسم حداد مع وزيرة الثقافة المصرية

■ **ما هي المنابع الأولى التي تشكل من خلالها وجدانك، وما هي الظروف التي جمعتك بعلاقة مع الكتابة؟**

– مثل العديدين من أبناء جيلي، تحملت عبء الحياة مبكراً. الحياة درسٌ كثير الصرامة. لم نكن متطلبين. الثقافة والسياسة بوابتنا إلى الانهماك في مشاغل الحياة. جيل الستينيات العربي جاء إلى النضال السياسي من بوابة الأدب، ذلك هو الدرس الذي أتمنى على الأجيال الجديدة معرفته. وجدان الشاعر كان يكتسب مكوناته من الحياة، ولا يقتصر على الثقافة.

■ **في قصيدتك (بحرية أكثر)، عبرت عن علاقتك بالشعر، وقلت فيها (لا يحتاج الشاعر سوى لشوقٍ في القلب من أجل أن يتدفق). بعد مرور سنوات طويلة على كتابة القصيدة، ما الذي ترى أن الشاعر يحتاج إليه أيضاً؟**

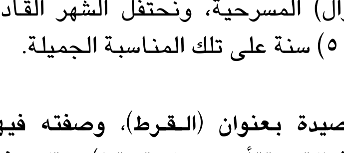
– الحب هو دائماً حاجة الإنسان، وطاقته التي يمكنه منحها للعالم. القصور الذي تقع فيه المؤسسات الرسمية في حياتنا عن النهوض بدورها الحضاري تجاه الأدب والأدباء، يشكل تخلفاً لا يليق بمزاعمنا العصرية عن الوعي والتقدم.

■ **في سيرتك الذاتية التي قدمت فيها نفسك قلت إنك (مثل مجنون أعمى يبحث في غرفة مظلمة عن شمس ليست موجودة). هل قدر الشاعر أن يعيش في هذه الهوة بين العالم، الذي يحلم به والعالم الذي يعيش فيه؟**

– يسهر الشاعر طوال حياته وشعره، من أجل إيقاظ الممتثلين للواقع، إن شهوة التحرر من ثوابت التقليد هي دأب الإنسان منذ درجة الوعي الأولى، مازلنا نبحث عن شمسٍ لنا؛ شمس مفقودة في دخانٍ كثيفٍ بهذه الغرفةِ الضيقة، والتي تضيقُ أكثر فأكثر.

■ **لديك ولع بالفنون التشكيلية، ولك تجارب مزجت فيها بين الكلمة والتشكيل... كيف استفدت من تكاملية الفنون في شعرك؟ وماذا عن تجربتك في تأسيس فرقة مسرح (أوال)؟**

– لست وحدي، فالشاعر الحديث يرى في فنون التعبير الأخرى، ووسائط الاتصال الجديدة مصدراً نوعياً من مصادر الجمال التعبيري، يتوجب عدم التأخر عنها، أو الاستهانة بها. في السنوات الأخيرة حاولت وضع تجاربي الجديدة في مهب الفنون البصرية قدر الممكن، والاستفادة من الشرفة المتاحة أمامي. في العام (١٩٧٠) شاركت مع بعض الأصدقاء في تأسيس فرقة (أوال) المسرحية، ونحتفل الشهر القادم بمرور (٥٠) سنة على تلك المناسبة الجميلة.



■ **لك قصيدة بعنوان (القرط)، وصفته فيها بـ(الدمعة التي تتأرجح ولا تسقط)، وقلت في ختامها (آه من عذاب القرط في قلبي). إلى هذا الحد افتتانك بجمال الأنثى حتى في مفردات زينتها... ماذا تمثل لك المرأة في حياتك وشعرك؟ وكيف تصف لحظة الكتابة؟**

– المرأة مثلي، كائن يصنع الحياة، ويقودها، ويعمل على التقدم الإنساني عموماً. وعندما أبدأ الكتابة، تكون الحياة أجمل، وأكثر رحمة، المشكلة تكمن فيما قبل الكتابة وبعدها.

■ **حصلت في أعوام (٢٠١٢ و٢٠١٤) على الإقامة الأدبية في ألمانيا.. ماذا تمثل لك هذه التجربة؟**

– كان شعوري خلال السنوات الخمس التي قضيتها في منح إقامات التفرغ بالمدن الألمانية، أن الحياة تكافئني في مقابل السنوات الخمس التي تعرضت خلالها لكثير من المتاعب، وقد أنجزت في هذه الفترة نصوصاً من أجمل ما كتبت.

■ **أثناء وجودك في ألمانيا، كيف وجدت معرفة الألمان بالثقافة العربية؟ وكيف استفدت من الثقافة الألمانية؟**

– بعكس دعاية سنوات الحرب الباردة، وجدت الألمان يمتلكون الشخصية الاجتماعية السلسة والإيجابية، لم يفسدهم نظام حياتهم الدقيق؛ ففي ذلك انحياز للحياة بشكل فعال. وربما كان خلو تاريخهم من الاستعمار المباشر للعرب، من الأسباب التي ساعدت على تحقيق وتنمية رغبتهم في معرفة العرب من بوابة الثقافة؛ وليس من باب السياسة، والاقتصاد، وشعرت باستعدادهم الحضاري للتعاون مع الثقافة العربية من خلال حوار حضاري حر، هناك أنت في مهب حريات لا تتوفر في الواقع العربي، وشعور حقيقي بالمعنى الأدبي لوجودك.

■ **أنت تكتب قصيدة النثر بامتياز، فهل تكتفي بقراءتها أم تتفاعل مع**

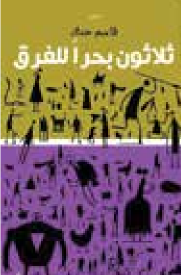


عبيدلي عبيدلي

لا توجد أزمة شعر وعلى الشاعر ألا يعول على الانتشار وحسب

الشعر في البحرين جزء من الشعر العربي ونحن بخير نقرأ ونكتب ونحلم





من مؤلفاته



قاسم حداد بعد أن تسلم الجائزة

كل أشكال الشعر؟ وكيف تقيم تجارب القصيدة النثرية في السنوات الأخيرة؟

– اعتدت الذهاب إلى الكتابة بدون تصور مسبق للشكل. النص يولد كما يحب؛ فأحبه، وأخلص له. التقسيمات النوعية لم تعد تعنيني منذ زمن طويل. الحرية تستدعي الجمال، والعكس صحيح؛ لذلك لا أنشغل بزمنية الكتابة، ولا بشكلها. الأجيال الجديدة تعلمني كيف أذهب إلى هذا الولع.

■ **قلت في حوار سابق معك(أشعر بالقلق دائماً عندما أصادف شاعراً يشي بعدم الاهتمام باللغة فيما يكتب. اللغة هي الأهم في النص، كما في الحياة). كيف ترصد الانحدار اللغوي الموجود عند كثير من الشعراء حالياً؟**

– لا أسميه انحداراً، ثمة درجة من الوعي باللغة يتطور ببطء لدى الجميع. أفهم هذا، وأتفهمه. سيكون للشعر شأن كلما كانت عناية الشاعر بلغته بدرجة العشق؛ فاللغة مثل الحبيبة كلما أخلصت لها منحتك العشق العميق.

■ **حدثنا عن تجربتك في تأسيس موقع (جهة الشعر)، ومدى التواصل الذي حققه مع الشعر والشعراء؟**

– منذ بداية تسعينيات القرن الماضي، تعرفت إلى شبكة الإنترنت، وباقتراح من صديقي عبيدلي عبيدلي، أطلقنا موقع (جهة الشعر)، وكنت أرى في النشر الإلكتروني طريقة للحوار الحضاري، وليس للانتشار الإعلامي. وقتها لم يكن الأصدقاء في الوسط الأدبي يؤمنون بالنشر في شبكة الإنترنت، بل إن معظمهم كان يستهين بالتجربة، وكنت أسعى للحصول على نصوص الشعراء، وترجماتها بشكل شخصي مباشر، ومع الوقت صار (جهة الشعر) ملتقى لجميع التجارب الشعرية الجديدة بكل الأجيال، ومختلف الأساليب، وأصبح مرجعاً للعديد من مراكز الدراسات، والجامعات، ومهرجانات الشعر في العالم؛ يتصلون بـ(جهة الشعر)، ويطلبون المعلومات والنصوص للشعراء العرب، الآن صار للكثيرين من الشعراء العرب مواقعهم الخاصة، دون أن يتوقف اتصالهم بـ(جهة الشعر).

■ **في ظل هجرة العديد من الشعراء للشعر إلى الرواية، وامتناع بعض المجلات الثقافية عن نشر الشعر، وتسليط كل الأضواء على الرواية. هل ترى أن الشعر يمر بأزمة، وهل هناك دور للشعر والشعراء؟**

– أبداً؛ ليس ثمة أزمة في الشعر، الأزمة توجد في مكان آخر، وعندما لا يعول الشاعر على الانتشار، يكون في مأمن من كل الأوهام. وطبعاً الشعر هو الهواء، هو قلب العالم، خصوصاً إذا تأملت الشعر في كل مظاهر حياتنا؛ وليس في القصيدة فقط.

■ **ما تقييمك للمشهد الشعري في بلدك البحرين؟**

– الشعر في البحرين جزء من الشعر في الوطن العربي والعالم؛ نحن بخير، نقرأ، ونكتب، ونحلم.

> **الشاعر يرى في الفنون الأخرى مصدراً للجمال التعبيري لذا أستفيد من الفنون التشكيلية والمسرح**

> **أخوض عالم الكتابة من دون تصور مسبق والتقسيمات النوعية لم تعد تعنيني**



نبيل سليمان

القديم والجديد
أو القدامة والحداثة

في ذلك العهد البعيد البعيد، أي قبل خمسين أو واحد وخمسين سنة، مثلاً، كانت الكتابة بقلم الحبر الناشف من الحداثة، والكتابة بقلم الحبر السائل مما بعد الحداثة. فإذا كان لواحدنا مثل هذا القلم، ولكن من ماركة (باركر) أو (شيفر)، فيا للهول: إنه في ما بعد ما بعد الحداثة. وبالمقابل، كانت الكتابة بقلم الرصاص أو قلم الكوبيا من القدامة.

في ذلك العهد القريب القريب، أي قبل عشرين أو واحد وعشرين سنة، مثلاً، صارت الكتابة بالقلم، أيّاً يكن، من القدامة، فالحداثة، وما بعدها أيضاً، باتت تعني (الكيبورد) و(الكمبيوتر) وما أدراك.. ومثل هذه الإزاحة والتبديل، وليس الانزياح والمبادلة، ترسم عيشنا السعيد منذ بدأنا نُزَجّ ونتزجّ في العصر الحديث، بالأحرى: العصر الأوروبي، منذ أقل من قرنين. فالعباءة أو القنباز أو الجلابية صارت من القدامة، مثل الحمار، والبنطال والجاكيت صارا من الحداثة، مثل الدراجة أو السيارة. والطربوش أو العمامة من القدامة، أما البرنيطة أو القبعة فمن الحداثة، ومن لا يصدق عليه بقراءة رواية صنع الله إبراهيم (العمامة والقبعة). ولكن لماذا ينشر كاتب مثل صنع الله إبراهيم مثل هذه الرواية سنة (٢٠٠٨)؟

إنه السؤال القديم الجديد منذ الزمن الذي كتبته هذه الرواية قبل قرنين إلى اليوم، وإلى غد لا يبدو قريباً. من ذلك الزمن، الذي اصطُلح على عَنْونته بالنهضة إلى اليوم، ونحن نتقلب من قديم وجديد إلى قدامة وحداثة. فالشعر العمودي صار قديماً وقدامة، وشعر التفعيلة جديد وحداثة. ثم صار هذا المسكين قديماً وقدامة، وصارت قصيدة النثر هي الحداثة.

كانت قبل قرن ونيف، مثلاً، الملّة والعشيرة من القدامة، والأمة من الحداثة، فصارت الأمة لدى رهط المتفيهقين في السياسة والفلسفة والثقافة والفكر من القدامة، والعولمة وسقوط السرديات الكبرى من الحداثة، أو ما بعد الحداثة. وفي هذا السياق توالت الردّات والارتدادات.

في عام (١٩٨٩) أطلق محمد كامل الخطيب، سلسلته الوثائقية الكبرى (قضايا النهضة العربية). وفي تقديمه لحلقتها الأولى (القديم والجديد) ذهب إلى أن قضايا عصر النهضة لاتزال قضايانا، وفي درسنا لعصر النهضة نؤسس لنهضة العصر، نهضتنا من هذا الخراب العربي الشامل. ويذهب الخطيب، إلى أن قضية القديم والجديد- التي عصرنتُ كلمتيها لتغدوَا القدامة والحداثة- هي القضية الأساس، التي تروّس قضايا تجديد اللغة والمرأة والرواية والهوية والتراث والغربنة و.. وقد كتب تحت عنوان (القديم والحديث)، محمد كردعلي عام (١٩٠٩)، ومحمد حسين هيكل عام (١٩٢٥)، وكتب طه حسين تحت عنوان (الخصومة بين القديم والجديد عام ١٩٢٥)، وكتب إبراهيم المازني ومحمد أحمد الغمراوي تحت عنوان (القديم والجديد) الأول عام (١٩٢٧) والثاني (١٩٣٨).

وفي هذه المدوّنة الهائلة، لم تكن نار المعارك الفكرية والثقافية لتخمد. وفي هذا وحده قدوة لمن يقتدي من زماننا، حيث ندرت المعارك التي من هذا القبيل، فإن نشبت واحدة

> القدامة والحداثة هي القضية الأساس التي تروّس قضايا تجديد اللغة والرواية والهوية والتراث

منها، ندر أن حُقّتْ نسبتها إلى الفكر والثقافة، إذ غلبت الشخصنة والثأرية والفجاجة، بل والجهالة.

في عدد (فبراير شباط عام ١٩٣٠) من مجلة (السيدات والرجال)، كتب المحرر نقولا حداد، ضد ما سماه (التضيّق والتضييق)، ويعني حظر الجدال في قضايا بعينها، وما يعنيه من (حجز للحرية الفكرية وإخفاء للحقيقة). ويتساءل حداد عن التقدم المرجو (إن لم تحتك الآراء بعضها ببعض فيقضي صحيحها على زائفها). أما الطريف؛ فهو أن نقولا حداد يسجّل أن التضيّق أخذ يخف نوعاً في أيامه، فهل نقول له بعد تسعين سنة، إن التضيّق تضاعف كمّاً ونوعاً؟

قبل تسعين سنة كانت تصدر في دمشق مجلة الثقافة. وفي عدد (نيسان ـ أبريل ١٩٣٥)، كتب جميل صليبا (١٩٠٢– ١٩٧٦) تحت عنوان (الإبداع والاتباع) أنه بحث مرة بين شبان من طلبة العلم بمن يرغبون في أن يتشبهوا، وعما يرغب واحدهم في أن يكون، وإذا بأكثرهم يريد أن يكون، مثل غاندي أو سعد زغلول أو مصطفى كمال أو نابليون، والمهنة المأمولة هي السياسة أو الصحافة أو المحاماة أو الطب أو الهندسة. ويرجّح صليبا أن سرّ اختيار تلك المهن في السياسة، وفي ذلك دليل على عدم الثقة بالمستقبل: (لأنهم لا يجدون فيه إلا شبهات في شبهات وظلمات فوق ظلمات)، عدا عما يعنيه أن من يريد أن يكون مثل نابليون، تراه يروم مهنة الطب، ومن يريد أن يكون مثل مصطفى كمال، يروم أن يكون شاعراً، فهل أولاء هم الشباب السوري قبل تسعين سنة، أم اليوم؟ وهل هم الشباب السوري وحدهم أم شباب جزر القمر وجيبوتي، كي لا أسمي غيرهما، أيضاً؟

يعلل جميل صليبا، قلق الشباب بالاتّباع الذي هم عليه، إنْ كان للحضارة الغربية أم للماضي، ويقول: (وإذا سار المرء زماناً على طريقة الاتباع دون الإبداع، ونسج حياته بقواعد النقل لا بأحكام العقل، أصابه ركود في الفكر وجمود في العواطف، وصار كالآلة يتحرك بغيره لا بنفسه). ويعلي صليبا، من الإبداع، فلولاه لبقيت البشرية مظلمة كما كانت في العصر الحجري، والإبداع ملأ الحياة الاجتماعية بالصور الدينية والعلمية والفنية.

يتحدث جميل صليبا عن السوريين في ذلك العهد البعيد القريب، فيقول: (والسوريون اليوم قلقون لأنهم مترددون بين الماضي والمستقبل، لا يعرفون أية صورة من صور الحياة يتبعون، ولا إلى أيّ قطب من هذين القطبين يتوجهون، فالماضي يهزهم والحياة الجديدة تستفزهم، إلا أن الماضي المحسوس أثقل على كاهلهم من المستقبل المجرد)، فهل يصح هذا الحديث اليوم على السوريين وحدهم، أم على جزر القمر وجيبوتي أيضاً، كيلا أسمّي غيرهما؟

بالمضيّ قدماً تسطع في لبنان شمس مارون عبود (١٨٨٦–١٩٦٢) الذي كتب في كتابه (مجددون ومجترون– ١٩٤٨) أن القديم والجديد هما نضال الأبد، بل صراع الحياة، أما الشباب فيصلحون (أوتارهم، فنشوشها لهم، وبدلاً من أن ننثر الزهر على الموكب العابر نرجمه بالحجارة). ويذهب مارون عبود أبعد وأوجع فيقول: (منذ دهور وأعيننا في ظهورنا، وأكثرنا يعارض الذي عيناه في وجهه). وها هي شمس عبدالرزاق السنهوري (١٨٦٥–١٩٧١) تسطع من مصر، مخاطباً الشباب عبر مجلة الهلال في مستهلّ عام (١٩٤٩): (نحن رجال الجيل القديم شيبتنا الأيام وعركنا الزمن، وبلونا الدهر حلوه ومرّه، فاتسعت تجاربنا، وانفسح لنا مجال المعرفة، ولكن تصرفات الدهر وتقلبات الزمن وكرّ الأيام، كل هذا أطفأ بريقنا (...) وأنتم يا شباب الجيل الجديد: هممكم مشبوبة، وعزائمكم متوقدة، وإلهامكم صادق، ودم الشباب يتدفق في عروقكم، وأحلام المجد والعظمة تجيش في صدوركم، ولكن الزمن لم يعرككم، ولم تتمرسوا بالأحداث، ولازلتم في حاجة إلى المعرفة. نحن في حاجة إلى إلهامكم، وأنتم في حاجة إلى معرفتنا. نحن في حاجة إلى حركتكم، وأنتم في حاجة إلى ثباتنا. نحن في حاجة إلى وثبتكم، وأنتم في حاجة إلى تجربتنا).

ترى، أيكون عبد الرزاق السنهوري قد رسم ما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين القدامة والحداثة، بينما ناموس الاجتماع البشري، بل والطبيعي أيضاً، هو هذا الذي رسمه بطرس البستاني، بما كتبه على قاموسه الشهير:

إن ذاك القديم كان حديثاً

وسيمسي هذا الحديثُ قديما

تطورت أداة الكتابة من مختلف أنواع الأقلام تدريجياً مع الحداثة حتى (الكيبورد)

منذ ما أطلق عليه عصر النهضة ونحن نتقلب من قديم وجديد إلى قدامة وحداثة

قلق الشباب يستمر وكما قال السنهوري يحتاج إلى انفساح مجال المعرفة والخبرة أمامه

يفضل النقد الأكاديمي على الانطباعي

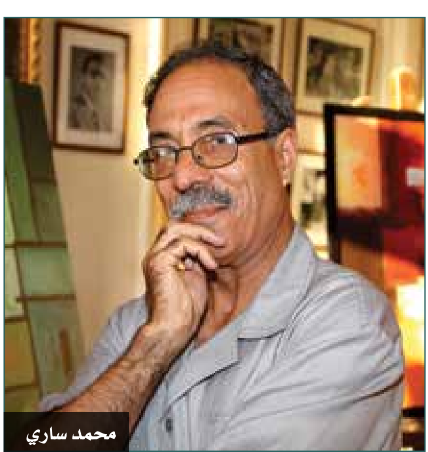
السعيد بوطاجين:

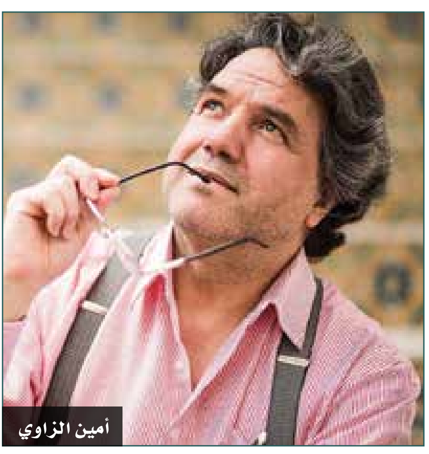
الأدب في الجزائر يكتب بثلاث لغات



د. أميمة أحمد

تحدث الناقد الدكتور السعيد بوطاجين لمجلة (الشارقة الثقافية) حول قصور الحركة النقدية عن مواكبة المبدعين، وازدواجية لغة الأدب الجزائري. بوطاجين كاتب، قاص، روائي، ناقد، مترجم، وأستاذ في جامعة مستغانم بالغرب الجزائري، له مؤلفات نقدية منها: (السرد ووهم المرجع)، (الترجمة والمصطلح)، كما صدرت له أعمال قصصية: (وفاة الرجل الميت)، (ما حدث لي غداً)، (اللعنة عليكم جميعاً)، (حذائي وجواربي وأنتم)، (جلالة عبدالجيب)، و(مرايا عاكسة)، وصدرت له رواية واحدة (أعوذ بالله).


محمد ساري

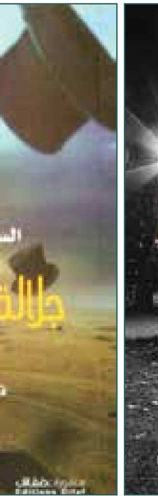


أمين الزاوي

الطاهر وطار










من مؤلفاته

على هامش معرض الكتاب الدولي بالجزائر، التقته «الشارقة الثقافية» وكان هذا الحوار..

■ **الناقد الدكتور السعيد بوطاجين.. يأخذ على الحركة النقدية في الجزائر أنها لا تواكب المبدعين، خاصة الشباب منهم، ما ردكم؟**

– في البدء أشير إلى أمرٍ مهم، وهو أن الأدب الجزائري ينقسم إلى لسانين، اللغة الفرنسية واللغة العربية، وفي السنوات الأخيرة ظهر أدب آخر مكتوب باللغة الأمازيغية، وأصبحت بعض المسابقات تؤسس على اللغات الثلاث، وتقدم جوائز محترمة لهذه اللغات دون أن تكون هناك مفاضلة بينها، وبدأت الكتابة الأدبية باللغة الأمازيغية منذ سنوات قليلة بعد دسترة اللغة الأمازيغية كلغة وطنية عام (٢٠٠٢)، بدأ التفكر في إدماج اللغة الأمازيغية في الأدب الجزائري.

أما بشأن الحركة النقدية الجزائرية، يمكن أيضاً أن نقسمها إلى فئات، هناك الحركة النقدية التي قامت بها الصحافة الوطنية، وهو نقد يأتي في بعض الأحيان قاصراً بالنظر إلى عدم اعتماده على الأسس الأكاديمية، من حيث المنهجية والمصطلحية والمفاهيم، هذا النقد يسهم في الترويج لبعض الأعمال الأدبية، سواء بشكل صحيح أو بشكل خطأ، لأن العلاقات تلعب أحياناً دوراً كبيراً في الإعلاء من شأن العمل وإهمال عمل آخر قد يكون أكثر جودة منه.

■ **هل يُعتد بالنقد الصحافي في الحركة النقدية الجزائرية؟**

– لا يمكن الاعتداد به كنقد، ولكنه قائم، وقد يلعب في بعض الحالات دوراً أخطر من الدور الذي يلعبه النقد الأكاديمي المحترف في الجامعات لانتشاره إعلامياً. أما النقد الأكاديمي؛ فيُطبع ويبقى داخل الجامعات ولا يُنشر في غالب الأحيان، وإذا نُشر يقتصر على النخبة فقط، والنقد الأكاديمي في الجزائر راقٍ جداً، لأنه يأخذ من النقد الفرنسي والنقد الأمريكي والنقد الإنجليزي. نحن في الجزائر وفي البلدان المغاربية عموماً، تأسست لدينا

> **ازدواجية اللغة والنشر خارج الجزائر لا تعطي الأعمال الأدبية مشروعيتها**

> **لدينا مدرسة نقدية متميزة إلا أن النقد الصحافي طغى على النقد الأكاديمي**

مدرسة نقدية مختلفة عن المدرسة النقدية في المشرق العربي، كل ما تعلق بالنقد البنيوي وفروعه، علم الفرد السيمياء إلى غير ذلك. هذا النقد متطور جداً، أصبح يُدرس في مختلف الجامعات وعندنا نقاد مكرسون، لكن مشكلة هذا النقد الأكاديمي أنه نخبوي لا يخرج من الجامعة كما ذكرت.. في السنوات الأخيرة خرج من المكتبات الجزائرية إلى المكتبات المشرقية، وأصبح النقد الجزائري يُطبع في كثير من دور النشر اللبنانية وفي مصر والأردن وسوريا.

▪ الآن؛ هل هذا النقد يستطيع أن يواكب الحركة الأدبية والحركة الشعرية في الجزائر؟

– هذا أمر آخر، لنكن صرحاء، عدد النقاد قليل، وعدد المبدعين كبير جداً، خاصة في السنوات الأخيرة، أصبحنا نشاهد كل عام بروز نخبة ومجموعة كبيرة جداً من الكتاب والشعراء والمسرحيين، النقد لا يمكن أن يساير هذه الحركة السريعة جداً، لكنه يحاول قدر الإمكان أن يكون حاضراً.

▪ هل كثرة المبدعين تعزوها لما يسمى (بالأدب الاستعجالي) الذي انتشر منذ سنوات الإرهاب؟ وكيف ترى الاستعجال في الأدب؟

– الأدب الاستعجالي تناولته في كتابي الذي يحمل عنوان (السرد ووهم المرجع)، نبهت آنذاك– بحضور المرحوم الروائي الطاهر وطار في ندوة صحافية بالجاحظية– إلى أن هناك مشكلة حقيقية قائمة في مسألة التسرع في الكتابة، وفي إنتاج النصوص وفي الطبع، ما أدى في كثير من الحالات إلى ظهور سقطة كبيرة أو هوة كبيرة بنشر روايات خالية من معايير الرواية، سواء في تقنيات الرواية، وفي الرؤية، أو في ما تعلق بالبنى الأسلوبية والتركيبية والنحوية، ظهرت روايات تُعتبر بالنسبة إلى سقطة كبيرة جداً في الأدب الجزائري. حدث ذلك في التسعينيات، في بداية الفتنة في الجزائر، ونبهني الطاهر وطار لهذه القضية في (١٩٩٢ و١٩٩٣). كان ينشر للشباب، وكان عندنا في الجاحظية التي يرأسها الطاهر وطار لجنة قراءة لتفرز الأعمال الجيدة وتقرر ما هو صالح للنشر، هذا لا يمنع من ظهور روايات استعجالية كتبت في فترة وجيزة لا تزيد على الشهرين، لا تمثل في الحقيقة الأدب الجزائري مطلقاً.. تمثل نفسها.

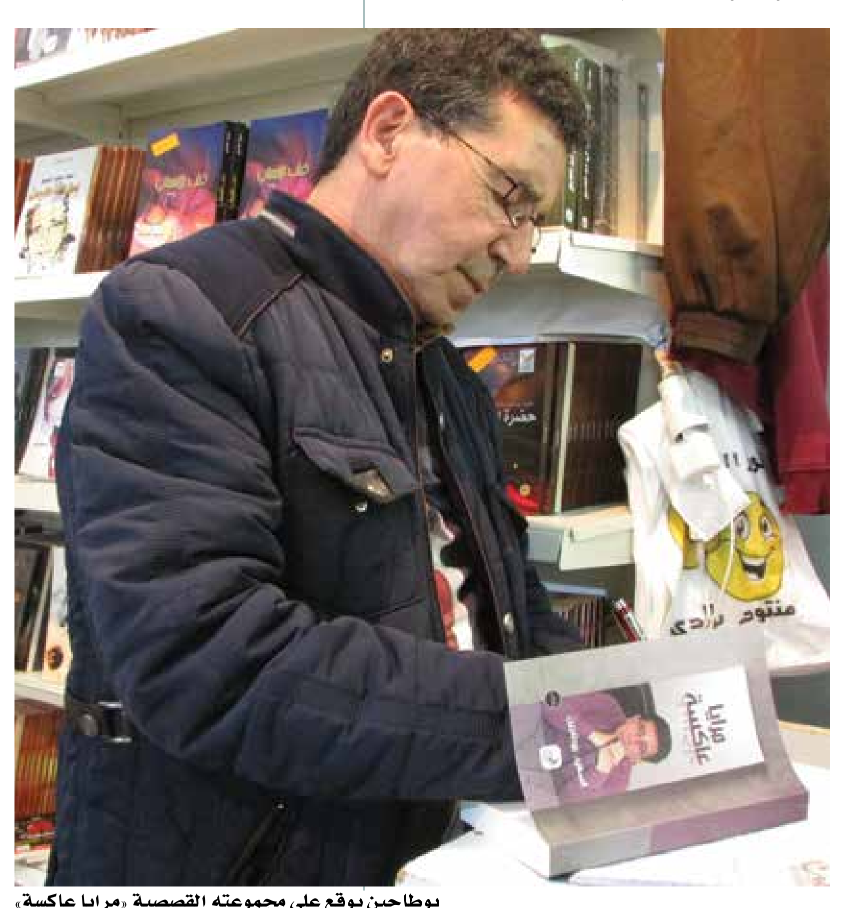
وللأسف دور النشر أسهمت، ربما من حيث لا تدري، برواج الأدب الاستعجالي، لأن كثيراً من الروائيين أصبحوا يطبعون على حسابهم الخاص، وكثير من الناشرين ليس لديهم لجان قراءة لتقييم العمل الأدبي إن كان صالحاً للنشر، لذلك أصبحنا نجد منشورات لا علاقة لها بالرواية، وأصبحنا نعثر على دواوين شعرية ضعيفة جداً، وفيها أخطاء جسيمة.

▪ السنوات العشر تسببت في سقطة أدبية دخيلة على الأدب الجزائري، حتى لدى بعض الروائيين المكرسين أليس كذلك؟

– بالضبط هذا ما حصل، وأشير هنا إلى القضية في التسعينيات، والعنف الذي عرفته الجزائر، ظهرت روايات تسرعت في الكتابة، وسقطت في نفس مرجعيات العنف ذاتها، باتكائها الكبير على المقالات الصحافية، التي كانت تصف المجازر، استخدمت كمادة للرواية، ما أدى إلى التشابه في الموضوعات وتفكك البنى، ولوحظ ضعف بعض الروايات حتى بالنسبة إلى الذين كانوا كتاباً مكرسين سقطوا بغواية الاستعجال.

> **النقد الأكاديمي لا يخرج من أروقة الجامعات والمعاهد فيما النقد الصحافي أكثر انتشاراً وتأثيراً**

> **ما يسمى بالأدب الاستعجالي ظاهرة أثرت في الحركة الأدبية في الجزائر ودور النشر ساهمت في رواجه**



بوطاجين يوقع على مجموعته القصصية «مرايا عاكسة»


شارع ديدوش مراد

■ **الكاتب المكرس.. هناك من يعتقد أنه يأخذ مشروعية لأنه نشر خارج الجزائر، في فرنسا، لبنان مصر.. في رأيكم هل النشر خارج الجزائر يعطي مشروعية للروائي؟**

– ربما يعطي بعض المشروعية، ولكن هذا لا يعني أن من يكتب خارج البلد هو أفضل ممن يكتب داخلها، من الناحية النقدية نعثر على تقييم الأعمال التي نشرت في الجزائر أفضل مما نُشر خارجها، لأن دور النشر الخارجية قد تتعامل أيضاً بالأموال، وقد تتجاوز لجان القراءة. كثير من دور النشر في هذه البلدان لا تحتكم إلى لجان القراءة. يعني الكاتب عندما ينشر في بيروت أو الأردن أو القاهرة أو دمشق، هو ليس أفضل من الكاتب الذي يطبع أعماله في الجزائر العاصمة أو قسنطينة أو وهران. لا أجد في السياقات أي فرق بين هذا وذاك، بالنسبة إلي هناك أعمال تطبع في بيروت وهي أقل قيمة من أعمال تطبع في الجزائر. في المشرق عندهم تقاليد الطباعة، وتقاليد التوزيع وتقاليد الإشهار، لاحظت ذلك في بيروت، لذلك الكتاب يُسَوّق وينتشر، وهذا تفتقد له الجزائر، فليس لدينا صناعة كتاب حقيقية.

■ **الكتابة بلغة أخرى، كالفرنسية، هل تعطي مشروعية أكثر لتكريس الروائي؟**

– الكتابة باللغة الفرنسية بالتأكيد تكرس الكاتب، ليس كجودة، ليس كقيمة، إنما كدعاية. هناك كُتّاب يكتبون بالفرنسية، وينشرون في الجزائر. هناك كتاب آخرون ينشرون في باريس، ومنهم كتاب كانوا يكتبون بالعربية وانتقلوا للكتابة باللغة الفرنسية، منهم أمين الزاوي، ومحمد ساري، ومنهم كتاب آخرون تُرجمت لهم روايات إلى اللغة الفرنسية.

فرنسا تعرف كيف تختار، وتعرف كيف تروج لهذه النصوص التي تنشرها. في بعض الأحيان هي تقوم بعمل أيديولوجي ولها مجموعة من المقاصد، وهي تنشر في العادة (أدب يخضع للطلب)، وفق قانون العرض والطلب، وهي أيضاً عندها موضوعات تفرضها على الكُتّاب. وقد كتبت عن هذا الموضوع كثيراً جداً، في الصحافة وفي الكتب النقدية التي صدرت لي. نحن نستورد في بعض الأحيان (منجد) الآخرين وطرائق الآخرين، وبذلك تفقد تلك الأعمال الخصوصية الفنية التي يجب أن يتكئ عليها العمل، وهذه مشكلة مطروحة في الأدب الجزائري.


معرض الجزائر الدولي للكتاب سيلا ٢٠١٩

> **لا يمكن للنقد أن يساير الحركة السريعة والمتلاحقة للكتاب والأدباء فعدد النقاد قليل والمبدعون كثر**



د. عبدالعزيز المقالح

مع هذا التطور المدهش للحياة

هل الوقت من ذهب؟!

عبارة (الوقت من ذهب) تعلمناها منذ الصغر، لكننا لم نستوعب قيمتها المعنوية والعلمية حتى الآن، فالوقت بالنسبة إلى الأغلبية من أبناء أمتنا العربية، يذهب هدراً وكأنه ليس جزءاً لا يتجزأ من حياتنا، التي تتبدد هي الأخرى وتذهب في الغالب هباء. وقد عرفت أمتنا في ماضيها البعيد وحاضرها القريب نماذج من العلماء الذين عرفوا كيف يقدرون الوقت ويعطونه ما يستحقه من أهمية، ومن هؤلاء رجال الموسوعات الذين عكفوا على إعدادها في صبرٍ وجهد عظيمين. ومن يتوقف قليلاً عند الموسوعات اللغوية أو الجغرافية أو موسوعات المدن يدرك الجهد العظيم والبعد الواضح، وبخاصة في معاجم اللغة ومعاجم البلدان ومعاجم الشخصيات. وكان بعض هؤلاء العلماء وهم يتحدثون عن المدن العربية، لا يكتفون بنقل ما ورد في بعض الكتب والمعاجم، بل يسافرون إليها مشياً على الأقدام، ويعرّجون عليها مدينة مدينة، وهو ما جعل ما كتبوه مرجعاً وثائقياً لا يتسرب إليه الشك.

ولنا أن نتذكر بأن اليمن قدم نماذج بارزة في هذا المجال، وكان أبو محمد الحسن الهمداني، هو النموذج الأبرز في هذا المجال، وفي كتابه (صفة الجزيرة العربية) ما يغني الدلالة على هذه القيمة، فقد طاف الجزيرة العربية من شمالها إلى جنوبها، ومن شرقها إلى غربها، وقدّم للأجيال هذه الموسوعة العلمية، التي ماتزال محل تقدير واعتبار. والباحثون الكسالى هم أولئك الذين يكتفون بنقل المعلومات عن الكتب، ولا يجشّمون أنفسهم عناء المعرفة العملية والتنقل من مكان إلى آخر. لهذا تكون معلوماتهم ناقصة، وفي أحيان كثيرة لا قيمة لها.

> **بعض الشعوب المجاورة لنا بدأت تتحرك وتقاوم سلبياتها وعلينا ألا نظل مشدودين إلى جمود الواقع**

والمؤسف أن الوقت الحاضر وقد وفّر الكثير من الإمكانات، وصار في إمكان الباحث أن يزور المناطق التي يريد التعرف إليها مستخدماً الوسائل الحديثة، لكن ما نراه ونقرؤه من معلومات عن بعض هذه المناطق

يبدو مشوشاً وغير واضح المعالم، ما يضطر البعض إلى العودة إلى تلك المعاجم التي تركها الأولون ومنحوها من الوقت الكافي، ما جعلها جديرة بأن تكون المرجع المطلوب.

وكان واضحاً أن الوقت عند هؤلاء الآباء لم يكن يذهب هدراً، وكان بالنسبة إليهم من ذهب حقاً لا من تراب، وبفضل العناية به والإحساس بأهميته تمكنوا من تحقيق تلك الإنجازات الجليلة في مختلف المقاصد. لا ننكر أن في العصر الحديث، قد ظهرت مواهب عربية أفادت من وقتها وأنجزت بعض المعاجم والموسوعات الحديثة، ومنها كتاب (المنجد)، هذه الموسوعة أو الذخيرة العلمية، التي استطاع بها صاحبها أن يستوعب الكثير مما يهم الباحثين ويسهل أعمالهم. وهذه الموسوعة الحديثة، كما هو معروف، تتناول البلدان والشخصيات واللغة والجغرافيا، وتقدّم جرعاً كافية لمن يريد أن يعرف عن الواقع العربي مكاناً ومعرفة، ما يطمئنه ويضاعف من معارفه. ولقد ظهرت في الآونة الأخيرة موسوعات تقوم بإعدادها مؤسسات رسمية ومستقلة، حققت في وقت قصير الكثير مما كنا نحلم به. ومايزال الباب مفتوحاً أمام تلك المؤسسات لتواصل جهدها، وتعمل على تحقيق المزيد في هذا المجال، إذا أحسنت الإفادة من الوقت واعتبرته ذهباً خالصاً. صادق جداً ذلك التحليل العميق الذي يرى الاختلاف الحقيقي بين الشرق والغرب، في أن الأول يهمل الوقت ولا يعطيه أدنى اعتبار، والآخر يهتم بالوقت ويراه قيمة بالغة الأهمية.

المعنى يجسد حقيقة واقع الإنسان في الشرق وواقعه في الغرب، ولا وقت لدى الإنسان الأوروبي، سواء كان في أمريكا أو في أوروبا يبدده في اللهو والعبث، وما من إنسان هناك إلاّ وهو عاكفٌ على عمل ما، ومن خلاصة هذا العمل يعيش ويكسب ويثبت وجوده. وما ذلك التطور المدهش في الحياة بكل مستوياتها إلاّ صدى واستجابة للعمل وتقدير الوقت.

إذاً، مهما قيل فإن الأقوال تذهب هباءً ويبقى منها الحظ على العمل الدؤوب، لتجاوز الواقع بكل مستوياته المشار إليها. إن حياتنا صعبة ومعيشتنا صعبة، وكل ذلك يحدث بسبب عدم تقديرنا للوقت أو احترامنا للزمن، ومن المؤكد أن شيئاً من أوضاعنا الراكدة الجامدة لن يتغير، إلاّ بتغيير رؤيتنا وموقفنا من الوقت. ويبدو أنني أطلت وكررت الإشارة إلى الوقت متعمداً، لعل ذلك يلفت اهتمام القارئ إلى الفوضى الضاربة أطنابها في حياتنا الراهنة، وما يترتب عليها مستقبلاً لن يختلف كثيراً عن الراهن، ويمكن القول إن بعض الشعوب في الشرق، التي كانت تشاركنا رؤيتنا السلبية للوقت، قد بدأت تتحرك وتقاوم سلبيتها، فهل نتعلم منها ونقتدي بخطواتها، أم سنظل مشدودين إلى واقعنا الجامد؟ سؤال بالإجابة عنه يتحدد موقعنا، ويغدو الهم شديد الوضوح، وهو هم يتعلق بما تكررت الإشارة إليه من إغفال لأهمية الوقت، واعتباره تراباً بل أقل من التراب.

وحتى لا تمضي بنا التداعيات بعيداً وتضعنا في مواجهةٍ مع اليأس، فعلينا أن نتذكر ماضينا، وكيف نجح أجدادنا في تحدي ظروفهم وصنعوا الكثير مما كانوا يحلمون به، ولنا أن نقتدي بهم، ونحاول كما حاولوا، فالطريق مفتوح أمامنا كما كان مفتوحاً أمامهم، والوقت الذهبي الذي ساعدهم على الإنجاز هو الوقت الذهبي نفسه الذي سوف يساعدنا على الخروج من حالة الجمود. وما من شعبٍ يرتضي لنفسه البقاء في حالٍ تجمدت عقارب ساعته وتعثرت أقدام أيامه ولياليه.

وكما بدأت هذا الحديث بالتركيز على ذهبية الوقت؛ فإنني سوف أختم بالإشارة أيضاً إلى ذهبية الوقت، وطوبى لمن أفاد من معرفته المبكرة وتركيزه على أن الوقت حقاً من ذهب لا من تراب.

عرفت أمتنا في ماضيها البعيد وحاضرها نموذجاً من العلماء الذين عرفوا قيمة الوقت

المعاجم والموسوعات التي بين أيدينا تدل على أنهم طافوا الوطن شرقاً وغرباً وجنوباً وشمالاً

الباحثون الكسالى هم من يكتفون بنقل المعلومات من الكتب ولا يجشمون أنفسهم عناء البحث

قصيدة النثر تعاني الفوضى

عمرو الشيخ:

الثقافة ليست مجرد قراءات

عمرو الشيخ شاعر مصري، صاحب تجربة شعرية متميزة، صادق دائماً في انتمائه أو تخليه، متفاعل مع أحداث مجتمعه، يرفض أن يكون المثقف مجرد رقم في صفحة، لا تنقصه الشجاعة الأدبية لإعلان آرائه التي يؤمن بها مهما كلفه ذلك من خسارات. هو مثقف عضوي فاعل في محيطه، وإليه يرجع الفضل في تأسيس معرض دمنهور للكتاب.


بهجت صميدة

وعبر إبداع أكثر من ربع قرن، صدر له سبعة دواوين هي: (قصائد تسعى.. وأخرى تصل، والمملوك، وأساطير الآخِرين، والمقامات، وعادة الشعر يصل متأخراً، وبتوقيت النزيف، والنسوان). وتم تكريمه في مؤتمر أدباء مصر الأخير.

وكان لنا معه هذا الحوار ...



■ **بعد سبعة دواوين شعرية متنوعة الأشكال والأفكار، نريد أن نبدأ الحوار بالحديث عن بدايات تكوينك الثقافي وأهم روافده.**

– التكوين الثقافي ليس مجرد قراءة، لكنه أشياء أخرى كثيرة، منها مثلاً: أسرتي وأنا طفل أثرتني ثقافيّاً، فمن خلال أختي الكبيرة هدى عشقت عبدالحليم حافظ الذي ركّب لي جناحين لم يفارقاني، كما كانت أوّل مدرسة لي، أختي همت التي لم تكف عن حكي الحواديت لي وإحضار علب الألوان وكراسات الرسم، أخي أحمد من مكتبته الصغيرة عرفت الأدب والتاريخ والفكر، وعلى يديه أيضاً عرفت روائع أم كلثوم، أمّا أمي وعمّتي فقد تقاسمتا صورة الأم؛ الأم القوية الذكية التي لم تخش المدينة وهي ابنة الريف، والأم الطيبة العفويّة التي لم تفارقها براءة القرية لحظة، وقبل كل هؤلاء كان – ومازال– أبي العالم الإسلامي الجليل الراحل الشيخ عبدالفتاح الشيخ نموذجاً لصورة الأب الصديق والمعلم المستعد لاستقبال كل جموح ولده وأسئلته وأخطائه بابتسامة ورحابة صدر، كما كانت مكتبته كنزاً عظيماً لي.. كلّ هذا كان المصدر الأول لثقافة الطفل والصبي الشقيّ الذي كان يعيش في خياله أكثر مما يعيش في الواقع، ويكاد دائماً عقله يفر من رأسه يفتّش عن ضالّة ما، ثم كانت القراءات الأولى الخاصة متمثّلةً في المتنبي وشعراء

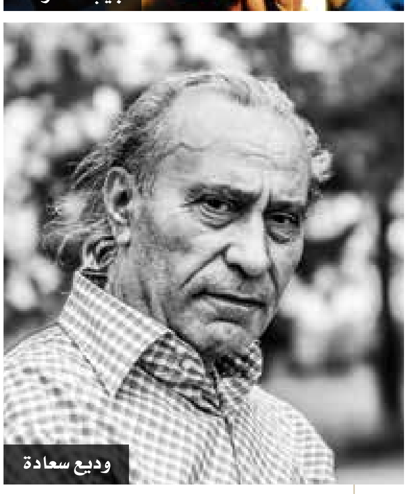


كولن ويلسون

نجيب محفوظ



ألبير كامو

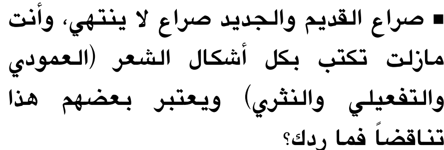


وديع سعادة

المهجر وأمل دنقل، ونجيب محفوظ، وبلزاك وهوجو وشكسبير وكولن ويلسون وكامي وزكي نجيب محمود والعقاد وطه حسين.. تقريباً تلك كانت أهم ملامح قراءاتي الأولى.

■ **كيف ترى الحالة الثقافية عامة في مصر والوطن العربي؟ وما طموحاتك لها؟**

– الحالة الثقافيّة في مصر والوطن العربيّ ليست بخير، وبتعبير أكثر دقّة وتحديداً فقد انحصرت الحالة الثقافية داخل إطار عالم المبدعين، ففي الماضي كنّا نجد مثقّفين كباراً لا يكتبون، أما الآن فقد انحصرت الثقافة لدى المبدعين فحسب. بل هناك مبدعون– للأسف– غير مثقفين، هناك غياب للثقافة بمعناها العميق الواسع في مصر ووطننا العربي، وعلينا ألا ننخدع بالتكنولوجيا التي نستوردها ونستخدمها– غالباً– في خلاف ما أُنتجت من أجله!



■ **صراع القديم والجديد صراع لا ينتهي، وأنت مازلت تكتب بكل أشكال الشعر (العمودي والتفعيلي والنثري) ويعتبر بعضهم هذا تناقضاً فما ردك؟**

– لا أرحّب بتوصيف التنوّع أو التطوّر بأنّه صراع، فالصراع يوجد في رافض التحديث نفسه، وربما في نفس العاجز عن تحقيقه أيضاً، شكل الشعر الموسيقيّ ليس دالاً على التطوير وليس دالاً عكسيّاً أيضاً، فهناك نصوص عموديّة متطورة جدّاً، وهناك نصوص عموديّة عادية تروج لنفسها تحت شعار الأصالة الوهمية، الشعر يا صديقي ليست مهمته استخدام المفردات العتيقة بل من أشرف مهامه تحديث اللغة وليس ترميم محنّطاتها، ما قلته عن النصوص العموديّة نفسه ينطبق على نصوص التفعيلة والنثر ولكن.. لدى بعضهم وهم عظيم بأن خواطر المراهقين على هوامش كتبهم تعتبر قصائد نثر، ساعدهم على ذلك فوضى (السوشيال ميديا) التي جعلت كل صاحب صفحة (فيسبوك) يتصوّر نفسه كاتباً، ويتصوّر المعجبين والمعلّقين جمهور قرائه؛ لذلك فأزمة قصيدة النثر تتفاقم نظراً لتلك الفوضى، ولغياب نقّادها الواعين... الشعر شعر يا صديقي، والشاعر عليه أن يمتلك كل أدواته وإمكاناته وكافّة أشكاله، ليكتب في الشكل الذي يحلو له، فلنتخيّل مثلاً نصّاً نثريّاً، وأحد مقاطعه يتطلّب– فنيّاً– بيتين عموديين، وسطرين تفعيليين، تخيّل معي لو كان الشاعر يعجز، ولا يفرّق منسرحاً من مديد، ولا مفاعلتن من فاعلن، الموسيقا ليست اختياراً في الشعر، وليست ترفاً، وكما يحفل النص العموديّ والتفعيليّ بالموسيقا المنتظمة، فإن النص النثريّ يمثل أوركسترا تلقائية غير متكررة فيها الوحدات الإيقاعية، من هنا فالشعر اسمه شعر وكفى، وليس كلّ عموديّ أصالة، ولا كل نثريّ حداثة.

■ **أطروحتك للماجستير عن الشاعر اللبناني الكبير وديع سعادة.. ما أهم أسباب هذا الاختيار؟ وكيف تنظر إلى الدراسات الأكاديمية؟ وهل تراها مواكبة للإبداع العربي المعاصر؟**

– وديع سعادة شاعر على درجة إنسانٍ كبيرٍ قبل أن يكون شاعراً كبيراً، الرجل لم تمسس إنسانية شعريته أي شائبة برغم قسوة ما عاناه ودفع ثمنه طفلاً وشاباً، لا أريد أن أخوض في أمور شخصية تخصه، لكن يمكن للقارئ، أن يدرك ما عاناه لبنان وخاصة في

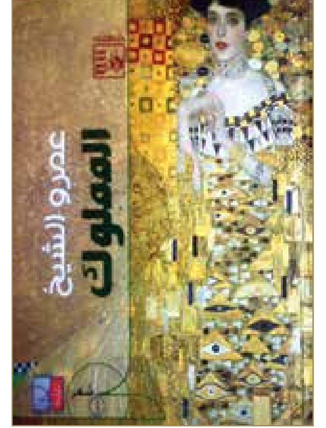
من أشرف مهام الشعر تحديث اللغة وكل الفنون تسعى إلى درجة الشعرية بما فيها الرواية

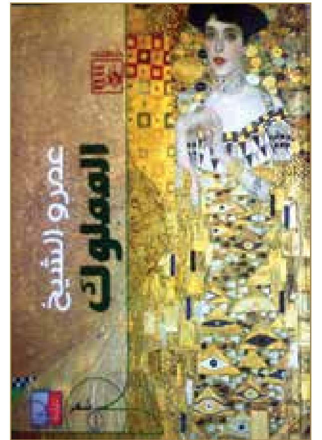
الثلث الأخير من القرن العشرين، كذلك لم تصرخ الأيديولوجيا بصوتها القبيح في شعره، ولكن، هذان السببان ما كان لهما قيمة لو لم تكن شعريته عظيمة، فهو من أهم روّاد قصيدة النثر العربية في لغة بسيطة تكاد لا تشعر بوجودها، حتى لكأن نصوصه مقطوعات موسيقية أو لوحات فن تشكيليّ، لكأنها لا يعوزها ترجمان، أما عن الدراسات الأكاديمية فلا شك أنها تحتاج إلى وقفة تصحيح مسار لترتبط بالعصر أكثر، لكنّها للأمانة أزمة الباحثين وليس المشرفين، والدليل أنا شخصيّاً، ففور تقديمي لأطروحتي حول (الإنسان في شعر وديع سعادة) إلى الناقد المستنير أ.د. محمد أبوعليّ، رحّب على الفور متحمّساً.

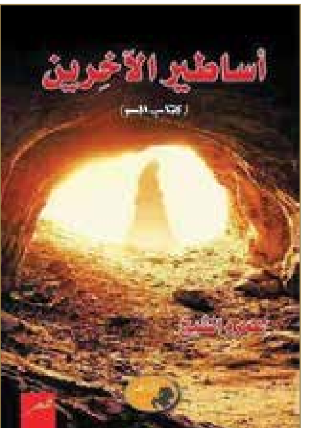
■ أثار عنوان ديوانك الأخير (النسوان) الصادر من الهيئة المصرية العامة للكتاب ضجة كبيرة في الوسط الثقافي المصري، فهل تؤمن بفكرة (الصدمة الثقافية)؟ وكيف ترى حال الشعر الآن في وطننا العربي في ظل المقولة الشائعة التي تردد (زمن الرواية)؟

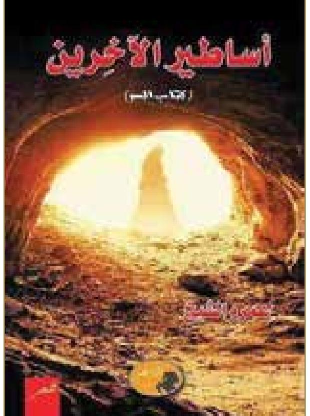
– أنا مؤمن بأيّ أثر ثقافي إيجابيّ سواء أكان عن طريق آلية هادئة أو صدمة عارمة؛ (النسوان) كعنوان تطلّب منّي التفكير ستة أشهر لديوان استغرقت كتابته سنة واحدة، العنوان عندي سواء لديوان أو لقصيدة، ليس عتبة كما يروّج بعض النقّاد، وليس معبّراً عن العمل، وإلا كان ملخّصاً يغني القارئ عن قراءة العمل الأدبيّ ذاته، من هنا أتريّث في اختيار عناوين دواويني، وفي تجربة (النسوان) كنت أبحث عن كلمة عربية ذات موروث دلالي مصري، عن الفتاة التي تتحوّل من رومانتيكية حالمة، تحتضن الدباديب والورود إلى إنسانة سحقتها تفاصيل الحياة اليومية واستهلكتها وجعلتها تسخر كلما تقدّم بها العمر من سذاجة براءة الحب؛ فكلّ الأمهات اللائي نصحن بناتهن باسم المستقبل والحياة العملية بالتخلي عن حب زميل الجامعة والزواج برجل ميسور هن أنفسهن من كنّ يذبن مع أغنيات عبدالحليم منذ عقدين من الزمن، هنا تتحول الفتاة التي تحضن عروستها وتنام إلى (نسوان) بكل مدلولها المصري قبل العربي . المرأة تختلف عن الرجل كثيراً فهي لا تحتفي بالحب قدر احتفائها بالمحبوب– من باب التملك– في حين أن الرجل يحتفي بالحب ذاته أكثر؛ ومن هنا فهو يؤمن بالتعدّد شرعياً أو عاطفيّاً، أنكر أو أقر. وأظن بنسبة كبيرة سيكون هناك قريباً جزء آخر من (النسوان)، أما عن الشعر العربيّ سأصارحك يا صديقي دون مواربة.. الشعر العربيّ نسبة قليلة منه بخير مقارنةً بالكم المطروح منه على مختلف اتجاهاته وآلياته، عموديّاً كان أو تفعيلةً أو نثراً، وهناك أسماء كبيرة تحمي نصوصاً صغيرة، ومع ذلك فهناك أصوات شعرية عظيمة من مختلف الأجيال، ولكن كثرة الرديء أساءت إلى الشعر في نظر غير المثقفين، فـ(السوشيال ميديا) من جانب وقصيدة











من أعماله

كثرة الرديء أساءت للشعر ولكن لدينا أصوات شعرية مبدعة من مختلف الأجيال

عائلتي أثرت مبكراً في توجهاتي الأدبية والثقافية عموماً

أطروحتي الأكاديمية عن تجربة وديع سعادة لأنه شاعر لم تمسس إنسانيته شائبة


تكريم الشاعر عمرو الشيخ

النشر من جانب آخر أوهمتا الأدعياء بأن من حقهم كتابة أي خواطر ركيكة واعتبارها قصيدة نثر ! أما مقولة زمن الرواية فلا تحرضني على مشقة التفكير فيها وليس الرد عليها، فكل الفنون ببساطة تسعى إلى درجة الشعرية . وأكاد أدّعي أنّ معظم ممارسي فنون الكتابة بدؤوا محاولين كتابة الشعر فمنهم من أدرك الشعر وأدركه، ومنهم من ينتظر، ومنهم من بدّل مساره تبديلاً، نعم الرواية تحقق رواجاً تجاريّاً، خاصة بين قطاعات الشباب، لكنها لم تقفز بعيداً عن الشعر فنيّاً، على العكس خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أن معظم الروايات المعاصرة، تنطلق من جو الأسطورة أو تعالج أسطورةً ما في أجواء أجدها تتشابه بعض الشيء، ومعالجة الأساطير ليست عيباً، لكن الانغماس فيها حد التشابه هو العيب المريب فنيّاً!

■ تم تكريمك في مؤتمر أدباء مصر الأخير الذي انعقد في بور سعيد في ديسمبر (٢٠١٩).. كيف ترى هذا التكريم؟ وما طموحاتك للمؤسسات الثقافية المصرية والعربية؟

– فرحت بالتكريم بمنتهى الصدق، فرحت به لأنّه جاء بفضل **الله**، ومن دون مجاملة أو أي سعي مني، كذلك هو تكريم مزدوج يشترط تحقق المبدع عبر مشواره الفني، إضافة إلى دوره الفاعل على الأرض في عمل ثقافيٍّ عام، والحمد **لله** لي مشوار شعري امتدّ ربع قرن لم أخن فيه الشعر ولا نفسي، وقضيت سنوات في العمل الثقافيّ العام في مدينتي دمنهور، أظن أن مدينتي خلالها حققت صدى واسعاً بفضل **الله** ثم فضل شركائي في العمل الثقافي العام. نعم، فرحت بتكريمي وإن كانت في نفسي أسئلة، هذه الأسئلة في الأصل لاحقتني ثم تجاهلتها، أو قل تحوّلت إلى أسئلة وهي إلى متى تغفل شلل النقد المصرية عن تجربتي؟ نعم كتب عني كثيراً، ولكن تمّ تجاهلي أكثر، وأدّعي أنّني قدّمت تجربة شعرية كانت تستحق صدى أهم مما حققته، أما عن الشق الأخير من سؤالك الأخير فأتمنى للمؤسسات الثقافيّة العربية المزيد من النزاهة، والتنوع الفنيّ والرؤيويّ.

عمرو الشيخ

مشواري الشعري امتد ربع قرن لم أخن فيه الشعر ولا نفسي

الموسيقا ليست اختياراً في الشعر ولا ترفاً والتكوين الثقافي ليس مجرد قراءة

الشاعر عليه أن يمتلك أدواته ومن ثم ليكتب بالشكل الذي يحلو له



أحمد يوسف داوود

إضاءة حول تطورات القصيدة العربية

عموماً، ترتبط القصيدة شكلاً ومضموناً بسويات التطور التاريخي: (الاجتماعي والاقتصادي والفكري والروحي..) لمنتجيها في شروط وجودهم البيئية، وشروط تفاعلهم مع بقية العالم.

وما يهمنا هنا هو إلقاء الضوء سريعاً على تطور شكل القصيدة العربية، منذ الجاهلية وحتى الآن.

ونحن لا نأتي بجديدٍ إن قلنا إن البداوة في العصر الجاهلي هي التي أنتجت القصيدة بمقدمتها الطللية التي سادت، حتى تحولت إلى تقليدٍ من (النسيب) لا علاقة لعواطف الحب الحقيقية به.. مع مضموناتٍ وصورٍ لم تخرج على معطيات بساطة الحياة البدويّة في ذلك الزمان. برغم وجود مراكز حضريةٍ، مثل (مكة المكرمة) التي كانت أهم مدينةٍ على طريق تجارة البخور العالمية آنذاك.

وفي العصر الأموي برز شعراء ذوو أهميةٍ مرموقةٍ كجرير والفرزدق والأخطل.. على سبيل المثال لا الحصر، لكن تقاليد بناء القصيدة ومحمولاتها البلاغية التصويرية والدلالية الإبلاغية لم تتطور تطوراً ذا قيمةٍ، ولو ضئيلة، إلا لدى شعراء الغزل العذري من جهة، والغزل الحسي من جهةٍ أخرى.. بعد أن كانت القصيدة الجاهلية في فترة متأخرة قد شهدت تطوراً مشابهاً في محدوديته الإبلاغية عند نفرٍ من الشعراء الصعاليك قبيل الإسلام، كعروة بن الورد العبسي، والشنفرى، وتأبط شراً.. وصعاليك بني هذيلٍ الذين دفعتهم طبيعة أرضهم القاحلة وفقرهم إلى التصعلك.

وتلك التطورات المشار إليها، لم تكن خارجةً خروجاً كلياً على التقاليد الفنية العامة للقصيدة الجاهلية، بل هو خروجٌ اقتضته ظروف كل شاعرٍ على حدة، دونما قطيعةٍ ذات شأنٍ مع القيم القبلية، التي لم تتغير تغييراً جوهرياً.

ومع انتقال مركز الخلافة من دمشق إلى بغداد في العصر العباسي، ووجود فئاتٍ واسعةٍ من الشعوب والعناصر غير العربية التي دخلت في الإسلام، تغيرت إلى حد كبيرٍ جداً موضوعات الشعر.. فظهر (شعر المجون) وظهرت (الخمريات).. كما ظهر شعر التصوف وتواصل انتشاره وتفرعت اتجاهاته.. وهجرت نسبياً أو كلياً موضوعاتٌ كانت القصيدة قبلاً تحتفي بها، ومنها (الوقوف على الأطلال).

ومع انتشار الترجمة من اللغات الأخرى إلى العربية، ومع الاختلاط القومي الواسع وصراعاته، توسع انتشار الفلسفات كما توسع انتشار المذاهب إجمالاً، والأهم هو: توسع انتشار المعارف العلمية، الذي شهده العصر العباسي في جملة ما شهد من مستجدات.. وذلك كله ترك آثاراً واسعةً على مضمونات القصيدة دون أن يحتفي بشيءٍ من (ثوابتها) الشكلية إلا (بالوزن) القائم على توازن شطري البيت الواحد ووحدته الدلالية، وبالقافية، بشكلٍ عام.

وحتى الموشح الأندلسي، وهو قد ولد أصلاً في مصر وانتقل إلى الأندلس واستقر وتطور فيها، لم ينتج نقلةً شاملةً في نمط القصيدة العادية وبنيانها ومحمولاتها الفنية والفكرية

> **ليس بجديد التأكيد أن البداوة في العصر الجاهلي هي من أنتج القصيدة**

> **في العصر الأموي برز شعراء بمكانة جرير والفرزدق والأخطل**

العامة، بل هو قد بدا كما لو أنه قد خصص لمجالس الأنس والسهر داخل القصور المترفة بصورةٍ أساسية!

وفيما سمي (عصر الانحطاط) لاحقاً، أصبحت القصيدة العربية نوعاً من (التقليد الفقير) لما كان قد تم إنجازه في القرون السابقة حتى بدء ما سمي بـ (حركة الإحياء) في مصر نتيجةً للتأثر بما كان استجد من معرفةٍ بأوضاع نهضة أوروبا في القرن التاسع عشر وما سبقه.. وقد بدأت تلك الحركة مع الشاعر محمود سامي البارودي والشاعر أحمد شوقي وغيرهما.. وهدفت إلى استعادة ما كان من (أمجادٍ) للقصيدة العربية على أيدي كبار الشعراء القدامى، خصوصاً في العصر العباسي، في الفترة التي تشمل القرنين الثالث والرابع الهجري، وبعضاً من القرن الخامس.. وعرفت أحياناً باسم (المدرسة الاتباعية).

غير أن (جماعة الديوان) سرعان ما بادرت في مستهل عقد العشرينيات من القرن العشرين إلى تبني (الرومانسية) التي كانت قد سادت في أوروبا منذ بدايات القرن التاسع عشر، وقد استمر تأثيرها عندنا بتنامٍ مستقل وواسعٍ حتى ابتداء ظهور (حركة الحداثة) في أواخرِ النصف الأول من القرن المذكور، وبدايات نصفه الثاني. وقد عرفت تلك الرومانسية أحياناً باسم (المدرسة الإبداعية) باعتبارها نقيضاً للاتباعية .

ويلاحظ النقاد ومؤرخو الأدب وجود اختلافاتٍ مضمونيةٍ بين الرومانسية العربية وبين الرومانسية الأوروبية التي أوحت (للديوانيين) وأتباعهم بانتهاجها: من حيث الفروق التصويرية للفرد في كل منهما، ومن حيث مشكلاته وهواجسه ومعاناته.. ولكن هذا ليس ما يهمنا التفصيل فيه هنا.

وقد استولت قصيدة الحداثة على أغلبية مواريث الرومانسية، منذ ظهورها في نهاية النصف الأول من القرن العشرين، بعد أن أزاحتها من مركز الصدارة، ووظفت تلك المواريث في صلب نتاجات (فرسانها الكبار) بعد تطويرها بهذه السوية أو تلك، بشكلٍ واسعٍ في (قصيدة التفعيلة)، وبشكلٍ أقل اتساعاً في (قصيدة النثر).. وهي مازالت توظفها بصورةٍ أو بأخرى، وبمستوىً أقل أو أكثر اتساعاً حتى الآن.

وفي الوقت ذاته شهد الربع الأخير من القرن الماضي بدايات ظهور المرحلة التي صارت تعرف في الغرب، وبالتالي في العالم كله، باسم: (ما بعد الحداثة)، وهي ما تعيش مجمل الثقافات الإنسانية في إحدى أوائل فتراتها الآن!

وتبدو حركة (ما بعد الحداثة) مرتبطةً ارتباطاً كلياً بنواتج (ثورة الميديا)، أو ما عرف في العقد الأخير من القرن الماضي باسم (الثورة التكنو إلكترونية).. كما أنها، على حد ما كتب عنها في الغرب ذاته، تنذر (بالعولمة) التي قد تسقط اللغات والثقافات الإنسانية المختلفة والهويات القومية جميعاً، وتعمم تجارة المال بذاته.. إضافة إلى مخاطر أخرى فادحةٍ على المجتمعات الإنسانية كلها!

وكمثالٍ أمامنا؛ نحن نرى الآن أن الأغلبية من مستخدمي الفيسبوك، ذكوراً أو إناثاً، يدعون كتابة الشعر وغيره من ألوان الأدب، بينما كثيرون منهم لا يجيدون كتابة جملةٍ واحدةٍ بلا أخطاء.. كما نرى الأوسمة والشهادات (العليا) تمنح لكثيرين وكثيراتٍ منهم، من جهاتٍ لم يسمع بها أحدٌ غير منشئيها!

لقد هدفنا من هذا العرض الموجز جداً لنبذٍ موجزةٍ عما عرفته القصيدة العربية، عبر تاريخها المتواصل من تغيراتٍ في الشكل والمضمون، أن نشير إلى ما يلي:

– الارتباط الحتمي لها ولأساليبها في التعبير عن الأطر العامة لظروف منشئيها بما تفرضه شروط الحياة الجمعية لمنشئيها ولظروف وطبائع الشعراء، وتكوين كل منهم عندما يقول القصيدة الواحدة في هذا المنحى من (القول الشعري) أو ذاك.

– ونستنتج من هذا أن أي شكلٍ شعري لا قداسة له في ذاته بتاتاً لأنه منتجٌ بشري تطوري اقتضته الحاجة والمزاج الخاص بمنتجيه ليس أكثر!

– إن أشكال القول الشعري عموماً هي، في تعددها، دليل غنىً حضاري لا دليل فقرٍ أو تبعيةٍ زائفةٍ، مهما بدا لبعضهم أن الحال هي كذلك!

ونأمل في أن تكون لنا قريباً وقفاتٌ نقديةٌ مع قصائد أو مجموعاتٍ شعرية، نستجلي فيها أبعاداً أخرى تفصيليةً إجرائيةً، توضح بعضاً مما أوردناه هنا، وبعضاً مما لم يتسع المقام هنا لإيراد نبذةٍ عنه أو إشارةٍ إليه!

التطور في بناء القصيدة ومحمولاتها البلاغية والدلالية ما بين العصرين الأموي والعباسي

دخول الشعوب غير العربية في الإسلام أثر في موضوعات الشعر وتنوعها

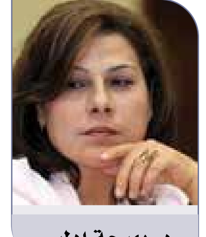
الترجمات من اللغات الحية إلى العربية أدت إلى انتشار المعاني العلمية وأثرت في تطور القصيدة العربية

حركة الإحياء وجماعة الديوان مهدتا لظهور حركة الحداثة العربية

ظلت الكتابة ملاذه الأخير

محمد زفزاف.. استهواه الوجع الكامن في أعماق الذات

في ليل متأخر كان يستدرج الكلمة عارية إلا من الوجع، مبللة بحبر المعاناة، مكتوبة بقلم الألم، تفرد ظلها ألقاً على أرق الورق، تستدرج الكائن وهو في ذروة حيرته وأسئلته، بأسلوب تفرّد مبنىً ومعنى، منذ روايته الأولى (المرأة والوردة) حتى (محاولة عيش) ليرسم أرصفة وجدراناً، وبيوتاً واطئة، وقبوراً في الماء، منتبهاً بكل ما قدم من أعمال روائية وقصصية إلى ذلك الوجع الكامن في أعماق الذات.


د. بهيجة إدلبي



والذي يعكس وجعاً اجتماعياً يفكك الكائن من داخله، ويلقي به على أرصفة الحيرة وحيداً، وكأنه يقرأ الواقع ببصيرة الإبداع، يفتش في جهات العالم المعتمة عن شرفة يطل من خلالها على الحياة، كما يفتش في ذاتـه عن عالم أبعد من الواقع، وكأن الواقع هو المختبر للنص، كما أن النص مختبر للواقع، باحثاً عن بيضة الديك، في عالم تهدلت أحلامه، وتغلقت جهاته، فاكتظ بالمهمشين والفقراء والمحرومين والمنكسرين.

أفـرد القلقُ فـي ذاتـه مساحة وسع الذات، فأفردت الذات قلقها في مساحة الوجود، ليصبح القلق إيقاعاً لخطابه كما هو إيقـاع لذاته، سواء في القصة التي شكلت مختبره الأكثر استجابة للذات الإبداعية، أو في الرواية التي تفردت بأسلوبها وكثافتها، ما جعل لحضوره الإبداعي حضوراً مختلفاً في المشهد الروائي المغربي والعربي.

هو لا يعري الواقع ولا يحاكيه فحسب، وإنما يخلخل ثوابت الوجع فيه، فيصدعه بأسلوبه الذي اتخذ من السيرة الذاتية أحياناً، خلفية لسيرة كائناته الروائية والقصصية، ما يجعل السرد في رهان دائم بين مرآتين: مرآة الذات ومرآة المجتمع، حيث تنفتح غربة الـذات على القلق الإنساني، فتتسع القراءة، وينفتح التأويل النصي على مفازات التلقي التي تضع الخطاب في ديمومة السؤال.

كانت الكتابة ملاذه الأخير وخلاصه ووجـوده، بيته وبحره وبره وتشرده، وحلمه، ودليله إلى ذاته كما هي دليله إلى العالم، إلى الناس العارين من الحلم، المزدحمين بالوجع، المتأرجحين على هاوية النهاية. ومن هنا فالكتابة لدى زفـزاف هي الرهان الوحيد بين الرغبة وعدم الرغبة في العيش، بل هي بوصلته التي ترشده سواء السبيل في صحراء التيه: (إذا لم أكتب فكأنني لم أعد أرغب في العيش. وعندما أقول إذا لم أكتب فإني أقول في الوقت ذاته، إذا لم أقرأ يومياً فكأنني لا أعيش). إلا أن ذلك لم يتحول لديه إلى طقس ملزم، وإنما كان يمنحه حرية أوسع في التعامل مع القراءة والكتابة.

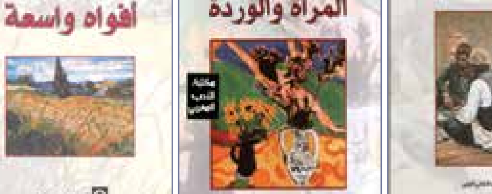
لذلك تحول همُّ الكتابة في بعض أعماله إلى موضوع للكتابة ذاتها، كراوية أفواه واسعة، التي اتخذت من فكرة الكتابة وهمومها موضوعاً لها، بتداخله مع الموضوعات الأخرى التي تسم الخطاب الروائي لدى زفزاف وهمومه الاجتماعية الوجودية والإنسانية.

وتأسيساً على هذا المعنى للكتابة يبرر زفزاف تركيزه على فكرة الموت، سواء في رواية (بائعة الورد) أو في رواية (أفواه واسعة)، لأن الموت كما يقول (يجعلنا نحب الحياة ونحب فعل الخير). لقد عاش زفزاف حياة متمردة على ذاته وعلى العالم، ما أيقظ تمرده على النص، فابتكر ذاته كما ابتكر نصه، فكان الرفض علامة فارقة في مسيرته الإبداعية، لأنه عتبة الدخول إلى وجوده وإلى حلمه، المنسجم مع رؤيته لمستقبل الكائن الإنساني، والمنسجم مع بحثه عن عالم يسقط فيه الظلم والقمع، وتنهض فيه حرية الإنسان، والديمقراطية والعدالة الاجتماعية.

ولعل نزعة التمرد التي وسمت حياة ونص محمد زفزاف، لم تكن تخص عملاً معيناً، وإنما يمكن أن نستقرئ هذه الخاصية في كل أعماله القصصية والروائية، لأنه كان يختبر نصه في حركة المجتمع، وإيقاعاته وتناقضاته المختلفة، ليقدم لنا أدباً يزخر بإنسانيته ملتزماً بقضايا الناس والشارع والمجتمع، دون أن يهادن أو يتراجع عن هذا الحس الإنساني، ولا عن هذه المواقف المنتصرة للمظلومين والمهمشين، فكان مخلصاً لقيمه وثقافته، وإبداعه، إلا أن هذا الالتزام لم يمنعه من تقديم خطاب فني جمالي مناهض للأشكال التقليدية، وللخطابات المألوفة في الخطاب الروائي، فكان الخطاب الروائي لدى زفزف، خطاباً منفتحاً على التجريب كما هو منفتح على الجديد، فنياً وجمالياً، بلغة تشف كالماء، وتنساب في النفس بدهشتها الطافحة، ما جعل النقاد يطلقون عليه لقب شاعر الرواية المغربية.



محمد زفزاف



من مؤلفاته

تميز زفزاف برواياته القصيرة التي ابتعدت عن غواية الروايات الطويلة، لأنه كغيره من الكتاب الذين أخلصوا للقصة القصيرة حتى في رواياتهم، كما هو الحال عند محمد البساطي، لذلك يمكن أن تكون الرواية لديه ابنة شرعية للقصة القصيرة، التي كان شغوفاً بها، ومخلصاً لأسلوبها وأداتها، وجمالياتها الأسلوبية.

كل ذلك وسم نثره بنكهة خاصة– بتعبير الكاتب أحمد بوزفور– تميّزه عن باقي الكتابات المغربية الحديثة، نكهةٌ فيها كوكتيل من البُؤس والسّخرية والشكّ، ومن السّمرة الأطلسيّة والعُشب المتوحّش والفلفل الحارّ، ومن التسكّع والغواية والثّمل الخفيف.

لقد قدم زفزاف خطاباً روائياً وقصصياً مفارقاً لخطاب الآخرين، ببنيته وشخصياته وفضاءاته المكانية والزمانية، ليقدم جدلاً محفوفاً بأسئلة الذات والعالم، كما هو محفوف بأسئلة النص وغواياته الجمالية والفنية، لأنه ينطلق من خصوصية الذات في ابتكار أسلوبها وقولها السردي، فالأصل في الكتابة ليس ابتكار ما لم يقل، وإنما أن تقول ما قيل بطريقة مختلفة، وهنا تكمن خصوصية الإبداع، وتفرد المعالجة وفنية الأسلوب، ولعل هذا ما اشتغل عليه زفزاف في جميع منجزه السردي، الذي كان له حضوره المختلف لدى القارئ المغربي والعربي.

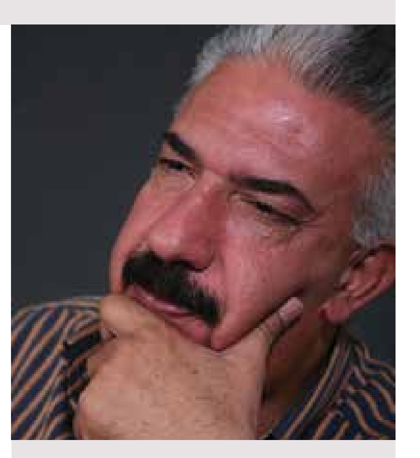
قال: إذا لم أكتب وأقرأ فكأنني لا أعيش بحريتي

اتسم خطابه الروائي بهمومه الاجتماعية الوجودية والإنسانية

منجزه السردي كان له حضوره المختلف لدى القارئ العربي

أحمد بوزفور

محمد البساطي



يوسف عبد العزيز

الشعر الجاهلي

رؤية خاصة للكون والحياة

لايزال الشعر الجاهلي يتمتع بالعديد من المزايا، التي تجعل منه الأيقونة الأهم على صعيد الشعر العربي، فعلى الرغم من مرور أكثر من ألف وأربعمئة عام على كتابة هذا الشعر، فإنه ظل يثير الفتنة لدى قرائه، كما ظل الشاعر الجاهلي متفرداً في الرؤية التي يقارب من خلالها الوجود. مرحلة الشعر الجاهلي هي المرحلة الأهم على صعيد إطلاق الأسئلة التي تحيط بالحياة والإنسان. وربما كان للطبيعة الصحراوية الواسعة المفتوحة على الأمداء، والسماء التي تتلألأ فيها النجوم، أثر كبير في تشكل الهاجس الشعري المفتوح على المطلق. لنقرأ هنا هذا البيت للشاعر الجاهلي (تميم بن مقبل):

ما أطيبَ العيش لو أن الفتى حجرٌ
تنبو الحوادث عنه وهو ملمومُ

اكتشاف مذهل يقع عليه هذا الشاعر، حين يقارن حياة الإنسان القصيرة الآفلة بالوضع (المستقر) للحجر، الذي لا يكاد يتأثر بما يدور حوله. من هنا تمنى الشاعر أن تكون للإنسان طبيعة حجرية، حتى يعيش بسلام هو الآخر.

(النمر بن تولب)، هو شاعر مخضرم أيضاً عاش في زمن الجاهلية والإسلام، يفيض شعره بالحسرة، وذلك بسبب ذلك الكابوس الوجودي الذي يصادفه، فتبلغ به الفجيعة مبلغاً عظيماً فيهتف متمنياً:

ألا يا ليتني حجرٌ بوادِ
رميت وأن أمي لم تلدْني

مثل هذا القلق من الوجود المضطرب المفتوح على العدم يملأ الشعر الجاهلي، وخاصةً لدى الشعراء: زهير بن أبي سلمى، طرفة بن العبد، النابغة الذبياني، أعشى قيس، وامرؤ القيس، الذي انقلب بعد مقتل أبيه، من شاعر يعيش حياة المجون والترف، إلى شاعر الألم والتشظي، وذلك حين يقول:

أرانا موضعين لأمر غيبٍ
ونسحَر بالطعام وبالشرابِ
عصافيرٌ وذبانٌ ودودٌ
وأجرأ من مجلحة الذئابِ

إلى أن يقول:

وأعلم أنني عما قريبٍ
سأنشب في شبا ظفرٍ ونابِ
كما لاقى أبي حجرٍ وجدي
ولا أنسى قتيلاً بالكلابِ

هناك شاعر جاهلي آخر هو (عمرو بن قعاس المرادي)، لم تروَ له غير قصيدة واحدة بعنوان (ألا يا بيت بالعلياء بيت)، ولكنها، أي هذه القصيدة، ستجعل منه شاعراً كبيراً يقف بجدارة نداً لأي شاعر عظيم في زمنه، حتى ولو كان امرأ القيس، والسبب في ذلك هو موضوعها المثير، الذي لم يطرقه شاعر قبله ولا بعده. في هذه القصيدة يتناول الشاعر موضوعاً فلسفياً غريباً، على عادة الفلاسفة الوجوديين المعاصرين الآن في أوروبا، وهو موضوع (الموت السعيد)، تماماً كما طرحه الفيلسوف الفرنسي ألبير كامو في رواية له تحمل العنوان نفسه.

يقول الشاعر في هذه القصيدة؛ إنه حقق

> **بالقراءات النقدية الفاحصة اتضح أن القصيدة الجاهلية تتمتع بوحدة موضوعية بحلقات متسلسلة**

عدداً من المسرات الفريدة في حياته، حيث أكل لحماً لم يأكله أحد، وشرب ماء ليس من ماء السماء ولا من ماء الينابيع، وركب على ظهر حصان فريد من نوعه لم يركب عليه فارسٌ آخر. بعد كل هذه المسرات يصدح الشاعر ببيتٍ مدهش لم يصدح به شاعر عربي، حين يقول:

إذا ما جاءني أجلي تجدني
شبعتُ من اللذاذةِ واشتفيتُ

ثمة نظرة تقليدية وسمت النقد العربي الحديث، الذي درس الإرث الشعري الجاهلي، فقد أشاع هذا النقد مجموعة من الاستنتاجات المغلوطة حول هذا الشعر، بالقول مثلاً: إن بِنية القصيدة الجاهلية تقوم على وحدة البيت الواحد، حيث يستقل كل بيت عما سواه. وبذلك فقد وصف النقاد العرب القصيدة الجاهلية بأنها قصيدة مهلهلة، وغير مترابطة في أبياتها، وبناء عليه خرجوا بتقييم لا يمت إلى الحقيقة بصلة، حين قالوا إن القصيدة الجاهلية ليس لها موضوع محدد!

من جهة ثانية؛ فقد وقعت أعين النقاد على أسماء كثيرة لنساء وردت في قصائد الشعر الجاهلي، مثل: فاطمة أو فاطم، ليلى، خولة، سعاد، هند، وسلمى. لقد حاروا في وجود هذه الأسماء في القصائد، ففسروا الأمر بأن كل شاعر كانت لديه امرأة تغنى بها وكتب لها الشعر.

وبالقراءة النقدية الفاحصة، أصبحت الأمور تتضح شيئاً فشيئاً.. لقد اتضح أن القصيدة الجاهلية تتمتع بوحدة موضوعية، وما هذه الأركان التي تتكون منها، وهي: (الوقوف على الأطلال، والتشبيب أو الغزل، ووصف الناقة، والحديث عن رحلة الشاعر، ثم الموضوع الذي يكون في الأبيات الأخيرة) غير حلقات مترابطة في سلسلة واحدة.

من جهة أخرى، اتضح أن أسماء النساء الواردة في القصائد، ما هي إلا أسماء رمزية تخدم حالات معينة، فمثلاً اسم فاطمة أو فاطم إذا ورد في قصيدة ما، فلكي يدل على القطيعة والحالة المتردية التي وصل إليها الشاعر في علاقته مع صاحب الموضوع، الذي يخاطبه في نهاية القصيدة، ويتضح معنى هذا الاسم من خلال قصيدة الشاعر الجاهلي المثقب العبدي، حيث يقول:

أفاطم قبل بينكِ متعيني
ومنعكِ ما سألتِ كأن تبيني
فلا تعدي مواعد كاذباتٍ
تمر بها رياح الصيف دوني
فإني لو تخالفني شمالي
خلافكِ ما وصلت بها يميني
إذاً لقطعتها ولقلت بيني
كذلك أجتوي من يجتويني

أما اسم هند؛ فيستخدمه الشاعر للوعود التي لا تتحقق. وهناك اسم سعاد الذي يستخدَم للمديح الذي يأمل الشاعر من ورائه أن يحقق أمراً ما. واسم ليلى يستخدم ليدلل على مقدار الأرق والسهاد الذي يكتنف قلب الشاعر، وهكذا..

من هنا، فإن موضوع القصيدة هو الذي يفرض على الشاعر استخدام اسم معين لامرأة. ومن ثم تخضع أركان القصيدة كلها للموضوع الذي يرد في نهايتها. والآن لنضرب مثلاً: حين يكون الموضوع الوارد في آخر القصيدة شائكاً، وفيه خلاف شديد وقطيعة، يستخدم فاطمة كما قلنا، ثم يصف الناقة بأنها مرهقة وتتردد في السير، كأنها لا ترغب بالمضي في الرحلة، يصف الشاعر أيضاً الطريق بالقول إنها طريق قاسية مليئة بالعثرات، وهكذا تبقى الأمور مزعجة، حتى يصل الشاعر إلى الموضوع الذاهب من أجله وهو هنا فيه ما فيه من الغضب، فيتصاعد صوت الشاعر، منددأ بالشخص الذي انتهت الرحلة عنده، ليفض معه عقد الصداقة.

يسجَّل للشاعر الجاهلي بأنه صاحب رؤيةخاصة للكون والحياة، وفي اعتقادي أن هذه الرؤية فيها ما فيها من غوص عميق في مصير الإنسان وماهية الوجود.. إنها رؤية فلسفية محملة بإرث ذلك الجيل العظيم من العرب، الذي سبق الإسلام بفترة قصيرة نسبياً، وهكذا فقد أطلق الشاعر الجاهلي تلك الأسئلة القلقة الحائرة في فضاء الصحراء، وظل يصوب سهمه لما هو بعيد ومحتَجَب. مثل هذه الرؤية هي لب الشعر وماهيته، وتمدنا بطاقة عظيمة لمواصلة الحلم وكتابة القصائد. وهكذا يمكن أن يشكل الشعر الجاهلي مستقبلاً للشعرية القادمة.

بالرغم من مرور نحو (١٥٠٠) عام لايزال الشعر الجاهلي يثير الفتنة لدى قرائه

ربما كان للطبيعة الصحراوية المفتوحة على المدى أثر في تشكل الهاجس الشعري المفتوح على المطلق

نظرة تقليدية خطأ عن بنية القصيدة التي تقوم على وحدة البيت الواحد

أحد أبرز معالم القاهرة

سور الأزبكية..
حالة ثقافية تاريخية متفردة

سور الأزبكية هو فضاء كبير ومفتوح لبيع الكتب، وهو يوجد في وسط مدينة القاهرة، ولقد عرف هذا السوق ببيع الكتب القديمة والمستعملة بأسعار زهيدة، كما شكل على امتداد تاريخه الطويل حالة معرفية وثقافية متفردة ميزت هذه المدينة العريقة، حيث تحول هذا السور ولأكثر من قرن من الزمن إلى سوق لبيع الكتب القيمة والمتنوعة والنادرة والزهيدة الثمن.



حسن بن محمد

وتعود بدايات نشأة هذا السوق إلى أوائل القرن العشرين، عندما كان باعة الكتب الجائلون يمرون كل صباح على المقاهي المنتشرة في كل أحياء مدينة القاهرة في ذلك الوقت لبيعها للرواد، ثم يستريحون في فترة الظهيرة عند سور حديقة الأزبكية بوسط مدينة القاهرة.

ويعرض سور الأزبكية لزواره الكتب القديمة والمستعملة في مختلف مجالات

مجموعة من برك مائية حتى عهد الأشرف برسباي والذي اقتطع هذه المنطقة لمملوكه والذي يدعى أزبك، وعهد إليه بإصلاحها وتعميرها، وقد قام بتأسيس مسجد عرف باسمه، وحملت المنطقة كلها اسم المملوك وأصبحت تسمى الأزبكية، وأقام بها حديقة كبيرة واحتفظت حديقة الأزبكية في وسطها ببركة جميلة ردمها الخديوي إسماعيل وأنشأ على جزء منها دار الأوبرا المصرية.

ومن المعلوم أن حديقة الأزبكية كان قد أنشأها الخديوي إسماعيل باشا (١٨٣٠ – ١٨٩٥) وهو يعد خامس حكام مصر من الأسرة العلوية، وذلك من سنة (١٨٦٣) إلى أن خلعته إنجلترا عن العرش في سنة (١٨٧٩)، في منتصف القرن التاسع عشر بالقرب من دار الأوبرا الملكية وجلب لها الكثير من الأشجار ونباتات الزينة النادرة والمتنوعة من عدة دول أوروبية، ولقد أراد لها أن تكون مزاراً سياحياً جذاباً على غرار ما كان يوجد من حدائق في المدن الأوروبية الكبرى في ذلك الوقت.

ولقد بدأ زوار الحديقة ومحبو الكتب، يتوافدون على هؤلاء الباعة، وفي فترة الأربعينيات من القرن العشرين، وافقت حكومة الوفد برئاسة النحاس باشا على منح هؤلاء الباعة تراخيص رسمية للعمل وتحميهم من مطاردة شرطة البلدية لهم.

ولقد عانى سوق الأزبكية نقل موقع نشاطه بصورة متكررة من جانب الحكومة، وكان أبرزها عندما بدأ مشروع حفر أحد خطوط سير مترو أنفاق القاهرة، في تسعينيات القرن الماضي، الأمر الذي دفع الكثيرين من مثقفي مصر إلى تنظيم دعوات لحث الدولة على الاهتمام بهذا السوق، باعتباره يمثل أحد أبرز المراكز الثقافية في نسيج المجتمع المصري، وبدأت السلطات تهتم بسور الأزبكية وقامت محافظة القاهرة بتشييد مئة واثنين وثلاثين محلاً صغيراً لبيع الكتب في

> حي الأزبكية يعتبر من أقدم أحياء القاهرة ويعود إنشاؤه إلى (٦٠٠) سنة

> أصبح مقصداً لشراء وبيع الكتب القديمة والنادرة بأثمان زهيدة وفي متناول الجميع



المعرفة والثقافة وهي كتب يبيعها أصحابها بعد الانتفاع بها، ويشتريها التجار من ورثة الكتاب والأدباء والفنانين، وبالتالي فهي تشكل فرصة ثمينة للقارئ وخاصة البسيط والذي يسعى للقراءة والاطلاع برغم ضيق ذات اليد.

كما يعد حي الأزبكية من أقدم الأحياء في مدينة القاهرة، حيث أنشئ منذ ما يزيد على ستمئة سنة، عندما كانت المنطقة عبارة عن



سور الأزبكية

مكان السور القديم، ولكنها فتحت المجال أمام بيع منتجات أخرى غير الكتب أيضاً.

ولقد نشأ هذا السوق العتيق بمكان تجمع باعة الكتب، ثم أصبح تدريجياً مقصداً ثقافياً لشراء وبيع الكتب القديمة والنادرة وذلك بأثمان زهيدة، إلى أن وافقت الحكومة المصرية في أربعينيات القرن الماضي على منح تجار الكتب تراخيص قانونية، وبذلك استمر هذا السوق في نشاطه إلى اليوم، وفي السنوات الأخيرة قامت الهيئة المصرية العامة للكتاب بتخصيص مكان خاص يعرف باسم جناح سور الأزبكية، وذلك ضمن نشاط معرض القاهرة للكتاب سنوياً.

وإلى اليوم، مازال ينظر الكثيرون من مثقفي المجتمع المصري إلى سور الأزبكية بوصفه حالة ثقافية وتاريخية متفردة أسهمت في تعزيز الوعي الثقافي في نسيج المجتمع المصري لأكثر من مئة سنة، وذلك من خلال ما يقدمه من كتب قديمة ونادرة إلى شريحة من الباحثين والأدباء وهواة القراءة والمطالعة عموماً في شتى أرجاء مصر.

كما أن مكتبات سور الأزبكية، وبرغم ما يثار حولها في السنوات الأخيرة من جدل واعتراض وتشكيك حول قانونية وجودها، وخاصة من قبل أرباب دور النشر والطباعة، فإنها تبقى وإلى اليوم أحد أبرز معالم مدينة القاهرة الثقافية.

الخديوي إسماعيل



النحاس باشا

يعد سور الأزبكية بمثابة ذاكرة ثقافية لمدينة القاهرة



معرض القاهرة الدولي للكتاب

عانى سوق الأزبكية نقل موقع نشاطه بصورة متكررة حتى تعاضد معه كتاب وأدباء مصر

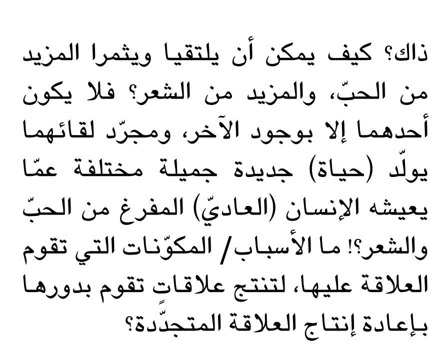


حديقة الأزبكية

مسارات



عمر شبانة



الحب والشّعر ليسا ترفاً ولا نزقاً

إنهما الحياة

(الحبّ والشّعر) هذان الكائنان اللذان لايزالان خارج التصنيف والتوصيف، ما بينهما هو علاقة وطيدة وأكيدة وعميقة، بلا حدود لهذا العمق، لكنّها أيضاً علاقة تتّسم بقدْرٍ كبير من الغموض، وقدرٍ عالٍ من الشّفافية، فهي ليست من نوع العلاقات المباشرة والواضحة، ولا هي بالسّطحيّة أو الميكانيكية. لذا، فمن دون أحكام قاطعة وجازمة ومسبّقة وصارمة، ومن دون القفز إلى علاقة غير مؤكدة بين ثنائيّات مثل الحبّ والشعر، الشعر والموت، الموت والحبّ، الشّعر والوطن.. مثلاً، وغيرها من الثنائيات الشائعة في الأدب والحياة، يستطيع من يعرف كلّاً من الشّعر والحبّ، أيّ معرفة، أن يطلق ما يمكن اعتباره أحد ثوابت العلاقة بين الشّعر (الفنّ والإبداع عموماً) وبين الحبّ. لكنْ، برغم ذلك، وحتّى لا نجزم بشيء، سنلقي الأمر في صورة سؤال: هل ثمّة إبداع كبير من دون حبّ كبير؟

لكن قبل المضيّ في التساؤل أو الإجابة، نستطيع القول بأنّ من الحقائق شبه اليقينيّة، أنْ ليس كلّ حبّ ينتج شعراً (إبداعاً)، وفي المقابل فإنّنا على ما يشبه اليقين أيضاً بأنّ الشعر/ الإبداع يسهم في تعميق الحبّ ومنحه مادّة الاستمرارية والجموح، فهل يتبادل كلّ منهما (المنفعة) مع الآخر؟ هل يغذي أحدهما الآخر، ولو على نحو عفوي غير مقصود، أي أنّ ما يجري من تبادل للعلاقة يتم بصورة غير مقصودة، وليست سطحيّة، بل عميقة الجذور، وتتشكّل على نحو يشبه (الولادة) الطبيعيّة للأشياء، فهي شؤون لا يتمّ التخطيط (الصّناعي) لها.

ما الذي يجعل العلاقة بين (الكائنين) الحبّ والشّعر، تولد في هذا الشكل أو ذاك؟ كيف يمكن أن يلتقيا ويثمرا المزيد من الحبّ، والمزيد من الشعر؟ فلا يكون أحدهما إلا بوجود الآخر، ومجرّد لقائهما يولّد (حياة) جديدة جميلة مختلفة عمّا يعيشه الإنسان (العاديّ) المفرغ من الحبّ والشعر؟! ما الأسباب/ المكوّنات التي تقوم العلاقة عليها، لتنتج علاقاتٍ تقوم بدورها بإعادة إنتاج العلاقة المتجدّدة؟

أعتقد أنّ الجمال، في صوره كلها، الماديّة والمعنويّة والروحانيّة، هو المولّد والمرضع والمربّي للثّنائي العتيد، الحب والشّعر، لذلك قال الشاعر (كنْ جميلاً تر الوجود جميلا)، فمن الجمال ينبثق الحبّ الذي منه يولد الشعر، والعكس صحيح، يولد الحبّ من الشعر المسكون بالجمال، نحن هكذا ندخل في ثلاثيّة هي في روح الحياة، تلتقي العناصر الثلاثة لتخلق معزوفة خاصّة.

طبعاً ليس المقصود بالحبّ دائماً حبّ الرجل للمرأة، والذّكر للأنثى، ليس المقصود حبّاً بعينه، كما أنّه ليس مقصوداً شعرٌ بذاته، أو هذا الشّعر الذي نتداوله في (قصائد) الشّعراء، علينا توسيع وتعميق معاني المفردة ودلالاتها، لتشمل كلّ ما هو شعريّ وشاعريّ في الحياة، وهي التي تستطيع مدّ الحبّ بالنار التي بها يتوهّج، ومثلما قد يشمل الحبّ لائحة أصناف لا نهاية لها، فإنّ الشّعر موجودٌ أيضاً في الكثير من عناصر الكون.

لكنّ الغريب في أمر الحبّ والشّعر، هو علاقة كلّ منهما بالموت والحياة، فلا حبّ، ولا شعر أيضاً، من دون العلاقة العميقة مع الحياة والموت، علاقة تأمّل ومعايشة في صور شتّى، فلا يمكن أن تعيش الحبّ من دون تفكير بالحياة والموت، وكذلك الحال مع الشعر، فمن بين أهمّ ما يشغله هو هذا الثنائيّ أيضاً، فالشعر وهو يكتب الحبّ، فهو يكتب الحياة والموت معاً، إنّها معادلاتٌ غير شكليّة ولا سطحية، بل هي تعيش في العمق من الأشياء، في الرّوح العميقة المسكونة بالأسئلة والتأمّلات، في المخاوف والأحلام، في الرّؤى الأعمق للعالم وعناصره.

وما لم يكن الشعر مسكوناً بالأسئلة، أسئلة الحبّ والوجود، كما أسئلة الحياة المعيشة، فهو ليس شعراً، والأمر نفسه يمكن نقله إلى الحبّ، الذي يجب أن يكون مسكوناً بنار العاطفة الملتهبة، وإلّا فإنه لا يكون حبّاً، من دون أن نضطرّ إلى الدخول هنا، في أنواع الحبّ ودرجاته، التي تعجّ بها كتب التراث العربيّ الإسلاميّ الشهيرة، وبعضها الجريء الذي صنّف أصنافاً من العشق والهوى وغيرها، فهي تجمع وتمزج ما بين الجسديّ والروحانيّ وحتّى النّورانيّ، وقد التفت العرب إلى هذه التصنيفات، في وقت مبكر، ندر أن سبقهم إليه أحد، باستثناءات قليلة ومختلفة كما هي الحال مع أوفيد في (فنّ الهوى)، فقد كان من الكتب البديعة النادرة في التراث الإنسانيّ، إلى جانب بعض الملاحم والأساطير التي أنتجتها الحضارات المتعاقبة على مرّ التاريخ.

الحبّ والشعر، إذاً، هما جمرتان لا غنى عنهما للحياة المختلفة، حياة النّور لا العتمة، حياة التألّق والمتعة، لا حياة الخنوع والخضوع والسّكون، حياة كالموت، وربّما هي الموت، إذ كيف يكون حيّاً من لا (يعيش) الشعر والحبّ؟! من لا يعيش بهما ولهما؟! أيّة (حياة) تلك التي يسكنها الجفاف والفراغ، أي الموات، بل الموت نفسه؟ فالشعر والحبّ ليسا ترفاً ولا فائض قيمة، إنّهما أساسيّان لتكون الحياة حياة، بكلّ ما يمكن أن تحمله الكلمة من المعاني والدلالات العميقة!

> إن الشعر / الإبداع يسهم في تعميق الحب ومنحه مادة الاستمرارية

للأدب والفنون قدرة على التغيير

خيري الذهبي: الإبداع مثل عسل النحل خلاصة الشعوب



ممدوح عبدالستار

الروائي السوري خيري الذهبي يعيش ليكتب، زاده الحكاية، وآلام الناس وأفراحهم، يوثق سوريا القديمة بحكاياتها الحديثة، ويلتهم الماضي بحب، لينتج عسلاً لحكايات البشر في كل مكان، ويجعل من المكان بطلاً، ويحاصرنا بالمدهش، وبالسؤال، ويتركنا لحياتنا البسيطة ومعنا حكاياته لرحلتنا في الحياة الصعبة، ويذكّرنا بهويتنا دائماً.

استطاع بنبل وشرف أن يجعلنا حكايته، ونكون له حكايته الدائمة. حصل على جائزة القراء في كل مكان، وأيضاً على جائزة ابن بطوطة لأدب اليوميات... له العديد من الروايات، منها رواية ثلاثية التحولات (حسيبة- فياض- هشام أو الدوران في المكان)، ورواية(الإصبع السادسة، ورقصة البهلوان الأخيرة، وفخ الأسماء، وصبوات ياسين)، وغيرها. التقت به مجلة (الشارقة الثقافية)، وكان لنا معه هذا الحوار:

▪ **حصلت على جائزة ابن بطوطة لأدب اليوميات بكتاب (من دمشق إلى حيفا ٣٠٠ يوم في فلسطين)، حدثنا عن تجربة أسرك لدى الإسرائيليين، وما الذي لم تذكره في هذا الكتاب؟**

- هذا الكتاب هو من الكتب المفضلة لدي، فلقد تمنعت عن كتابته أكثر من أربعين عاماً، وحينما انتهيت من كتابته، شعرت براحة كبيرة، كمن أزاح عن صدره قصة كان لا بد أن يرويها. في عام (١٩٧٣)، كنت أؤدي خدمتي الإلزامية في سوريا، فقامت حرب تشرين، حيث كنت على رأس الجبهة، ضابطاً في الأمم المتحدة، ممثلاً عن الجيش السوري في لجنة فك الارتباط الأممية، وكضابط أمم متحدة سوري، كنت أظن أن لدي حصانة معينة، ولكن الحرب فرضت قواعدها، وما هي إلا أيام حتى اكتشف الإسرائيلي، أنني أتواصل مع الجيش السوري، وأتابع إحداثيات الحركة على الجبهة، حينها تم اعتقالي، وأسري لمدة عشرة أشهر، قضيتها في فلسطين التي كنا نسمع عنها همساً، وفجأة وجدت نفسي في قلب (فلسطين المحتلة) في قلب المعركة، أسيراً، وحيداً، وهناك حصل ما حصل، يجب عليكم قراءة الكتاب كي تعرفوا البقية.

> **لا شيء يشبه الحياة فهي أقوى وأعمق من أن يصورها أو يرسمها أو يكتبها الإنسان**

▪ **عن دار سرد، وممدوح عدوان، أصدرت حديثاً رواية بعنوان (لو لم يكن اسمها فاطمة)، ما هي الأحداث التي عشتها، والوقائع التي جعلتك تشرع في كتابة هذه الرواية؟، وما هي أطروحات، وأفكار هذه الرواية؟ وهل هي عن قضايا المرأة كما هو واضح من العنوان؟**

- رواية (لو لم يكن اسمها فاطمة) صدرت في عام (٢٠٠٥)، في دار الهلال القاهرية، واليوم نحن نحتفل بصدور طبعتها الخامسة، بطبعة مشتركة بين داري سرد وممدوح عدوان، اللتين تمتازان بكونهما أعادتا للنشر مفهومه الحقيقي في التواصل مع الكاتب، وإعادة دور المحرر للحياة الأدبية بعد عقود من تحول دور النشر لمتاجر بيع وشراء.. أما بالنسبة للرواية فهي تحية وإصبعا نصر مرفوعان في وجه العالم، تحية للمرأة العربية والسورية، تلك المرأة التي خاضت صراعاً عجيباً بصمت كبير، في سبيل نيل حريتها من العالم المقيد

> **الكتابة ليست غاية وإنما وسيلة للبقاء وهي غير معنية بتقديم الإجابات**



من مؤلفاته

لها، الذي تعيش فيه، فاطمة هي امرأة شرقية جميلة قبل كل شيء، مفتونة بمشمش رونقها وفتوتها، بجسدها وشعرها، الذي يميزها عن البقية كأنه هدية من الرب لها، بدأت حياتها بصنع أسطورة هي نفسها لا تعرف كيف صارت، وهي أنها خرجت يوماً من بيتها بطولها الفارع لتقضي حوائجها، فإذا بالجنود (السنغال) يطاردونها وهم يهتفون (فاتيما)، وهذا الاسم هو الاسم العربي الوحيد الذي يعرفونه، كونهم يعملون في كتيبة الغرباء في الجيش الفرنسي، فأحست بأنها هي الوحيدة المقصودة، فأحرجها الأمر، وأقسمت ألا تخرج من البيت طالما هناك جندي سنغالي، وهي تقصد محتلاً فرنسياً.

وهنا تبدأ إشكاليتها، لأنها الوحيدة التي تتحدى الاحتلال، فتصبح حدثاً صحافياً ينطلق من دمشق إلى بيروت إلى الإسكندرية إلى الصحافة، وحينما يأخذون صورة قديمة لها يصنعون لها رتوشاً، فتتحول إلى (غريتا غاربو) ثم تصبح (جان دارك) وإذا بالناس الذين يريدون الحصول على رمز يحصلون عليه من خلالها، فتصبح رمزاً حقيقياً.

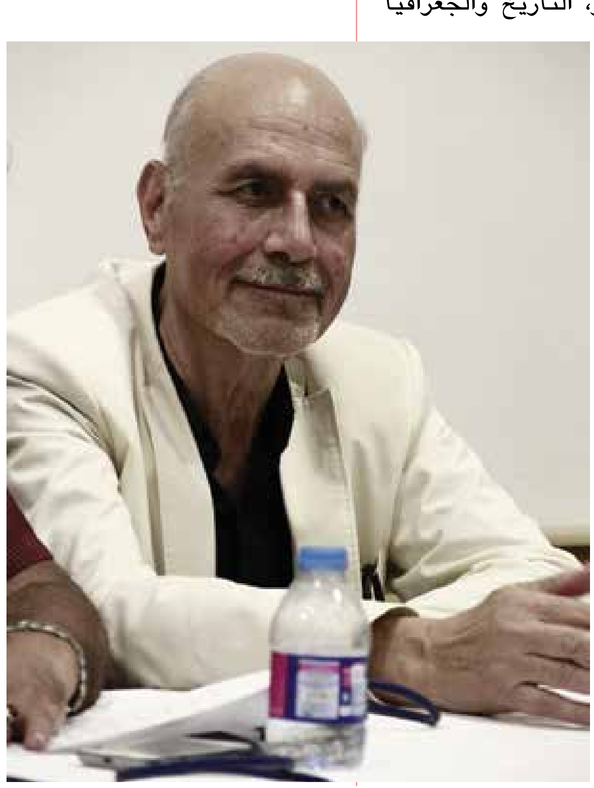
▪ **الروائي، والقاص موجود بأشكال مختلفة في أعماله، هذا يجعلنا نبحث عن بدايتك، ما هي العوامل والمؤثرات التي جعلت منك روائياً، ومن ساعدك؟ وهل سيرتك الذاتية تتخلل أعمالك، وما هي طقوس الكتابة لديك؟**

– هناك نوعان من الكتّاب، نوع يلجأ للنبش في أعماقه بحثاً عن شخصيات شاهدها، أو سمع عنها، أو مرت بجواره، ونوع يعملون على التخييل الروائي والطيران فوق العالم الذين يعيشون فيه، بحثاً في عوالم أرحب، أما عن تجربتي فلقد مررت بالمرحلتين، مرحلة النضح من بئر عالم ثري حتى الترف، مملوءة بالقصص و الروايات والشخصيات العجائبية، شخصيات (الحارة)، حيث ولدت برفقة عشرات الناس، وكل منهم هو قصة بحد ذاته، ذاك الذي خاض حرب (السفربلك) وها هو طريح الفراش يبحث عن موت هانئ، ومن ذاق المجاعة الشهيرة، ومن دخل الحرب ضد العثمانيين، ومن خاض حرب الاستقلال، ومن تزوج عشرات المرات، ومن مات زهداً بحثاً عن سلام روحي، شخوص وقصص شكلت عموداً لرواياتي الأولى تتويجاً بـ(الثلاثية الكبيرة)، التي وضعت فيها دمشق على طبق مكشوف، وفتحت الصناديق الدمشقية المقفلة منذ عقود وربما قرون، (ثلاثية التحولات) التي طافت مع عائلة واحدة لثلاثة أجيال، ورصدت تحولات هذه العائلة، وبالتالي تحولات المجتمع السوري والدمشقي مع محيطه ومع العالم. بعد تلك المرحلة، توقفت لسنوات عن الكتابة، حيث كنت أبحث عن معنى التأصيل الروائي في الرواية العربية، ومعنى أن يكون للرواية العربية ما يميزها عن الرواية العالمية، مثل الرواية اللاتينية أو الرواية الصينية أو الإنجليزية، وهكذا بدأت بتحول كبير في معماري الروائي، انتقلت فيه إلى الينابيع، حيث المصادر الأولى للشخصية المشرقية، التي لم يطرأ عليها أي تغيير منذ ألف عام، تغيير بمعنى جوهري وليس شكلياً.

▪ **التجريب لديك قائم على لعبة التوثيق.. المستند إلى نسخ الحكاية، واكتشاف أوجه أخرى لها، هل هذا مقصود بحد ذاته، أم أن فكرة الرواية، وفلسفتها هما اللتان تساهمان في شكل الرواية، وكسر الأنماط القديمة منها؟**

– على العكس تماماً، التجريب لدي هو في الخلق لغير الموجود، ومحاولة الابتكار الدائمة لمعالجات وحبكات وشخصيات وشخوص غير مألوفة، ربما أستعين بالتاريخ كخلفية للأحداث، ولكن المقصود واضح وراهن ومعاصر، التاريخ والجغرافيا عنصران أساسيان في الحكاية المركبة، الحكاية ذات الطبقات المتراكبة، التاريخ هو الأرضية والمرجعية للشخصيات المعقدة، غير المبتورة من ماضيها، البعد الملحمي للرواية يرجع ويرجع إلى الخلف، حتى يصل إلى جذوره التاريخية، وأنا أعمل على هذه الملحمية في الروايات المعاصرة، وإذا قمت بدراسة حقيقية لرواياتي ستجد بنية تجريبية جريئة جداً، بنية غير تقليدية

> **أنا أعيش لأكتب ولا أكتب لأعيش ولديّ مئات الحكايات عن دمشق والخوف والفرح والظلم والمرأة والحرب في واقعنا**



خيري الذهبي

مطلقاً، الرواية السهلة فن مشروع، ولكن الرواية المعقدة والمتراكبة هي فن آخر تماماً، تتداخل فيها الحبكات عبر الزمن الحلزوني تارة وعبر الحاضر والماضي تارة أخرى، كي تنتج متعة سردية تصب في مصلحة الرواية.

▪ هل تجد الفن والإبداع ضرورة لك، وللمجتمع؟ وهل تعتقد أن الأدب، والفن لهما دور في تغيير الواقع السوري؟

– كما قلت لك أنا أعيش لأكتب، هي مهنتي الأثيرة، ولدت لأسرة تمتهن العمل الذهني، وأنا قضيت نصف قرن أكتب، ربما كتبت آلافاً من الصفحات بل عشرات الآلاف، الكتابة داء، وهي الدواء، في هذا العالم الرهيب الذي نعيش فيه، تصبح هي طوق النجاة، الوهم الذي نختبئ فيه، الكتابة هي أن ترفض العالم القاسي الذي نعيش به، ومن ثم تخلق عالماً موازياً أكثر أمناً، وأقل حزناً، وفوضى وقسوة، الكتّاب مسالمون حتى لو مارسوا العنف في كتاباتهم، الكتّاب سلاحهم قلم أعزل وورقة بيضاء، لا يمتلكون سوى خيالهم، الكتّاب مثل الأطفال الذين يتخيلون أصدقاء وهميين، هم على الدوام في عالم موازٍ.

▪ يمتاز الأدب الغربي باللغة المحددة، والمكشوفة، هل الكتابة بهذه الطريقة هي المناسبة للمرحلة التي تمر بها البلاد العربية، لنكشف أنفسنا، ونتخلص من وهم المجاز؟

– مع الأسف هذا هو الأدب الغربي الذي يصلنا مترجماً، أما الأدب الحقيقي الغربي، فهو يزداد تعقيداً ويزداد تجريباً، هم وصلوا لمرحلة مخيفة في التجريب، انظر أعمال أمبرتو إيكو المتراكبة مثل متاهة، أو أعمال ميلان كونديرا التي تختصر الثقافة الغربية بالكامل، وإن أحببت راقب أعمال طارق علي، أو بول أوستر، أو حتى أمين معلوف، هي أعمال حمالة للتأويل وليست بسيطة أو أحادية البعد، الأدب الجيد هو الأدب الذي يجعل القارئ يفكر، والمجاز هو التخييل، هو الابتكار، وهو ما يميز اللغة البسيطة العادية عن اللغة الفنية.

▪ الواقع أكثر عبثية الآن، حتى إن خيال الكاتب لا يضاهي الواقع، ما هو – إذاً– دافع الكتابة لديك، بعدما شاهدت بؤس الواقع، وعبثيته، وقبحه؟ وهل ما تكتبه ينتمي لأدب الحرب؟

– هدف الكتابة الأساسي بالنسبة لي، هو القص، أنا أعيش لأكتب، ولا أكتب لأعيش، ربما كانت الحرب هي القشة التي قصمت ظهر الرقابة الداخلية لدي، ولكنني اليوم أكثر قدرة على القص والسرد، ولدي من الحكايا المئات، وربما لا وقت لديّ لأكتبها، هنالك الكثير من الأمور، التي يجب على العالم أن يدركها عن سوريا، عن دمشق، عن الحارات والبحرات، عن الخوف في ظلام الزواريب الدمشقية، عن الفرح تحت شمس ونعيم البيت السوري، عن الظلم الذي تعرضت له سوريا، عن قوة الإنسان السوري، عن عبقرية المرأة العربية، عن الإبداع الذي لا يضاهيه إبداع في العالم لدى الحرفيين والمزارعين والخطاطين والمنشدين في سوريا، عن التراكم الحضاري في سوريا والمنطقة، والذي أدى إلى تلك الشخصية العجيبة في ذاك البلد الصغير الطافح بالحكايا.

▪ تحاول لملمة الواقع المُبعثر، وتعيد بناءه وفق رؤية فنية، تتيح لك الكشف عن قضايا الوطن والمواطن، وتضعنا أمام سؤال فلسفي قديم، وجديد في آن، لم يستطع أحد الإجابة عن سؤال الهوية. هل استطاعت أعمالك الروائية الإجابة عن هذا السؤال، أم وضعتنا في حيرة مرة أخرى؟ وهل استطاعت الرواية، والقصة أن تلتهم ظاهرة التهميش الاجتماعي، والسياسي، والثقافي داخل بنائها؟

– ليست الرواية هي المعنية بتقديم الإجابات لهذا العالم، هي مرآة... هي جرعة ثقة، أو ربما هي صفعة للمتلقي، الإجابات ربما تكون في الفلسفة عند بعضهم، وعند بعضهم الآخر في الأديان، وعند آخرين في العلوم، ولكن مهمة الروائي هي تقديم عالم موازٍ، عالم شبيه بالحقيقي، لا شيء يشبه الحياة، الحياة أقوى وأعمق من كل الفنون، وكما أنه لا أحد يمتلك الحقيقة، فلا أحد لديه (الجواب)، هناك من يقدم رؤيته وتصوره عن الإجابات ولكنها في النهاية رأيه.



محاضرة خيري الذهبي في العاصمة الأردنية عمان

> **في سوريا كتاب وشعراء وروائيون مهمون والأدب السوري متميز عربياً**

> **المكان هو الوعاء الذي يضم كل الأفكار والشخصيات والكتابة عنه صرخة**



د. يحيى عمارة

عبدالكبير الشرقاوي.. الترجمة جسر معرفي

بين اللغة العربية وباقي اللغات

ليس مجازفة أو مبالغة الحديث عن المترجم العربي عبدالكبير الشرقاوي، في النسق النقدي المعاصر، نظراً لانشغاله الدؤوب بعالم الترجمة وإشكالاتها المتعددة، وبأسئلة النص الأدبي العربي القديم والحديث والمعاصر، في تفاعله مع باقي النصوص العالمية على مستوى النقد والإبداع، وبالبحث عن الأجوبة العلمية المُقْنِعَة معرفياً ومنهجياً الموجودة في فن الترجمة، فهو من الذين تعمقوا في النظريات والتصورات والمناهج التي كانت لها أهمية عظمى في تأسيس مكانة الترجمة، داخل الدراسات الأدبية العربية عامة، والمغربية خاصة، زهاء أربعين سنة من الاشتغال والاهتمام، ومن الملتزمين بالدفاع عن علمية اللغة العربية في التجاوب مع باقي اللغات؛ وذلك بالنظر إلى الوظائف المتعددة التي تؤديها الترجمة العربية في تهيئة الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية، لجعل نقل المعلومات والمعارف الإنسانية والعلمية بين الأمم والحضارات والثقافات في الوسط الثقافي العربي.

ولعل المُطَّلِع على مشروعه الترجمي النظري والتطبيقي المحدد في تأليفه النقدي الثلاثي (شعرية الترجمة)، و(الترجمة والنسق الأدبي) و(نهضة الترجمة العربية) والمتعدد تطبيقياً في عملية ترجمته لعشرين مؤلَّفاً تقريباً من مؤلفات نقدية وإبداعية غربياً وعربياً، دليل قاطع على إسهامه في النهوض بالترجمة العربية المعاصرة، التي أصبحت تشكل نقداً أدبياً قائماً بذاته، وجسراً معرفياً للتفاعل والتبادل والتلاقح بين الحضارة العربية وباقي الحضارات.

فإذا كانت الترجمة العربية قد شكلت وسيلة للاقتباس من النهضة الأوروبية، ووسيلة للنهوض ولليقظة الفكرية والعلمية والأدبية، فإنها قد كانت سبباً في تعرف الأوروبيين إلى الثقافة العربية، والانبهار بها فكرياً وأدبياً وحضارياً. وهنا لا بد أن نشير إلى خاصيتين يتميز بهما الشرقاوي، ترجمته لكل جديد في عالم الأدب والفكر، وخاصة ما يرتبط بالثقافة السردية التراثية إبداعاً ونقداً، مثلما يفعل مع مؤلفات عبدالفتاح كيليطو، فهو من المتخصصين في نَقْل أعمال الناقد من الفرنسية إلى العربية، حيث قام بترجمة أعماله كلها تقريباً؛ ومع النقد الأدبي والفلسفي الغربيين مثل كتاب (لغات وتفكيكات في الثقافة العربية)، وهو عبارة عن نصوص المحاورات التي جرت بالمغرب مع وحول جاك ديريدا الفيلسوف الفرنسي، وسَبْقِه لترجمة كتاب (الأدب في خطر) لتزيفيتان تودوروف، والإحاطة الشاملة بالثقافة العربية القديمة والحديثة التي خاضت غمار الترجمة للشعر اليوناني والحياة والثقافة الغربيين المرتبطين بالشعر الملحمي، مثل سليم البستاني الذي يَعُدُّ ترجمتَه لملحمة (هوميروس الإليـاذة) أول ترجمة لنص شعري ملحمي

> **عبّر عن انشغاله بعالم الترجمة وإشكالاتها المتعددة وتفاعل النص الأدبي العربي**

كامل، وأول نقل لمؤلف شعري كامل باستثناء المسرحيات الشعرية حسب تعبيره، ورفاعة رافع الطهطاوي، الأديب العربي المتخصص الوحيد في فن الترجمة من مرافقيه في البعثة الدراسية، المتجهة إلى الديار الفرنسية للتكوين والتعليم؛ لتكون تجربته صورة واقعية لحركة الترجمة العربية في القرن التاسع عشر، حيث (تبدو حركة الترجمة في عصر الطهطاوي، وبالدرجة الأولى من خلال تجربته، وبرغم وسائلها الضعيفة ونواقص البدايات، مترسخة ومدعومة بنسق أدبي وثقافي وأيديولوجي عموماً، لايزال لديه من القوة ما يجعل القائمين بالترجمة، يستمدون منه صياغاتهم وأساليبهم، ومازال مفهوم الأدب لديهم ذلك المفهوم العربي الموروث بأرشيفه الشعري والنثري)، كما ورد في كتابه (نهضة الترجمة العربية).

لقد عالج المترجم والباحث العربي، مجموعة من القضايا المعرفية والمنهجية، التي تجعل الترجمة العربية القديمة والحديثة علمية وصائبة ومفيدة في الرؤية والتطبيق والنسق، ومن بين تلك القضايا: (تاريخ الترجمة الأدبية العربية، من بدايات الحركة الترجمية عند العرب بعد الإسلام، حتى نهاية القرن التاسع عشر)؛ (صلات الأدب العربي بالأدب الملحمي العالمي وأشكال التأثر والتأثير)؛ (خصائص الأدب المترجم والنقد الترجمي)؛ (شعرية الترجمة المقارنة)؛ (التلاقح الفكري العربي والغربي من خلال الترجمة)؛ (وظيفة المنهج في الترجمة)؛ (مفهوم الترجمة عند العرب من خلال سماتها وأسئلتها المرتبطة بكل ما هو تاريخي ومعرفي وتقني)، حيث يقول مؤكداً حضورها في ثقافة العرب منذ القديم، بوصفها جسراً معرفياً بين اللغة العربية وباقي اللغات، واختباراً واقعياً للانتقال بالثقافة العربية من العبور إلى الوعي والنضج: (إن الحركة الترجمية لم تكن أبداً هامشية في الثقافة العربية، وإنها، بأشكال متعددة، كانت تفرض نفسها على كل تفكير حول اللغة «تعدد اللغات والصلات بينها»، وحول انتقال المعرفة ووسائط هذا الانتقال ووسائله وطرائقه).

ومن خصائص تفرده في عالم الترجمة، نجد هيمنة هاجس الدقة، ومستوى استيعاب المادة المترجمة على مشروعه الترجمي النظري والتطبيقي معاً، واعتماده الملحوظ على الجمع في حديثه النقدي على عمل المؤرخ الأدبي ومؤرخ الفلسفة، أي انطلاقه من تاريخ الأدب وتاريخ الفلسفة، مثل حديثه عن حضور الشاعر اليوناني هوميروس في المؤلفات العربية، وكذلك الصورة العربية لنظرية الملحمة عند أرسطو؛ وقيامه بحفريات معرفية لإشكالياتِ عَمَلِيةِ الترجمة بوصفها نسقاً ثقافياً وإنسانياً، لأنها (ليست فعلاً نزوياً عارضاً، بل فعلاً نابعاً من حركة التاريخ والمجتمع). وكذلك خاصية تَشَبُّثِه بالنقد الترجمي على المنهج التحليلي الذي لا يعتمد على الصياغة النظرية المجردة فقط، بل يقوم بالدرجة الأولى على التجريب والاختبار، مادامت قيمة المنهج بالنسبة إليه (ليست فحسب في تماسكه النظري وإمكانات تطبيقه، بل أكثر من ذلك في القدرة التي يمنحها للباحث كي يفهم الظواهر ويقدم تفسيراً لها ويستكشف معضلاتها وأسئلتها).

وصفوة القول: إن المشروع الترجمي الذي تحدث عنه عبدالكبير الشرقاوي، في تأليفه النقدي الثلاثي المتميز المشار إليه سابقاً، قد استطاع إنارة مجموعة من الرؤى والتصورات التي تساعد المهتم بعالم الترجمة فناً وعلماً– في علاقته بالدرس الأدبي والفكري، وبالإبداع العربي المكتوب باللغات– على استنباط الأفكار المعرفية والمنهجية والنظرية، التي تجعله يطرق المواضيع الجديدة المتعلقة بالدراسات الأدبية المقارنة، وبالدراسات التاريخية العربية، في تعرفها إلى حضارات الآخر، وخاصة التاريخ الأدبي العربي القديم بالتاريخ اليوناني. ومن أهم هذه الرؤى والتصورات، إشارته القوية إلى سؤال الأدب المترجم بوصفه (مادة تستدعي وتستلزم حقلاً تحليلياً خاصاً، يمتلك موضوعه ومناهجه في البحث، يمكن تعيينه بمصطلح نقد الترجمة أو النقد الترجمي)؛ وهو مجال من البحث العلمي لما يتجاوز مرحلة الولادة والتأسيس، ولاتزال حدوده بعيدة عن الثبات والوضوح.

رصد الأجوبة العلمية المقنعة معرفياً ومنهجياً الموجودة في فن الترجمة

أسهم في تأسيس مكانة الترجمة داخل الدراسات الأدبية ووظيفتها

عالج مجموعة من القضايا المعرفية التي تؤهل الترجمة العربية علمياً في التطبيق



شعر بالوحشة في ظل الفقر

ألبير كامو..
قريباً من الجزائر وبعيداً عنها

يتساءل المتابعون دائماً للشأن الأدبي والتاريخي في الجزائر، لماذا لم يحظ ألبير كامو بالمكانة التي يُفترض أن ينالها في ذلك البلد، وهو المنحدر منه ولادة ونشأة ومعاناة، وحتى إخلاصاً له في بعض ما كتب من أشواق وحنين، ووصفاً لطبيعته.. وخلافه؟ هل لأن ثورة التحرير الكبرى، والتي لم تكن كما يبدو ذات شأن عند الأديب الكبير، هي السبب؟ أم أن فائق اهتمامه بالمستوطنين المستبدين وظروفهم، وما كان يصدر عنهم هو الحقيقة الاجتماعية التي دفعت إلى بعض ذلك الجفاء؟

محمد حسين طُلبي

ظل موقفه ملتبساً لصمته حيال قضية استقلال الجزائر

ونحن هنا لا نسعى إلى محاكمة الرجل، بقدر ما نسعى إلى فهمه وتفسير علاقته بالجزائر، على الرغم من أنه كان في كثير من الأحيان في خانة القلة (الشجعان) من الفرنسيين الذين تجرؤوا على قول الحقيقة وفضح الممارسات الاستعمارية، مثل أندريه جيد وأندريه مالرو، ولا شك أن بعض دفاعاته تلك كانت تصورات معينة وخاصة للعدالة الاجتماعية فقط، وهي السياسة الحقيقية للجزائريين، وكذلك معادياً جداً بعد عام (١٩٥٤)؛ أي بعد انطلاق الثورة الكبرى؛ أي معادياً للتحرر والاستقلال.

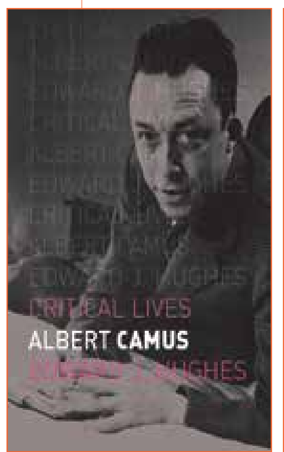
وكذلك فإن غياب الإنسان العربي، كما يقول الدكتور أحمد طالب الإبراهيمي وزير الثقافة الجزائري السابق، في جميع مؤلفات (كامو) بأنه قد بدأ مبكراً عندما ظهر في كتابه الشهير (أعراس) الذي يعتبر نصاً مهماً في تمجيد المعمرين على الرغم من نأيه بنفسه عنهم، واعتبارهم جنساً لا يولي أي اهتمام للروح .

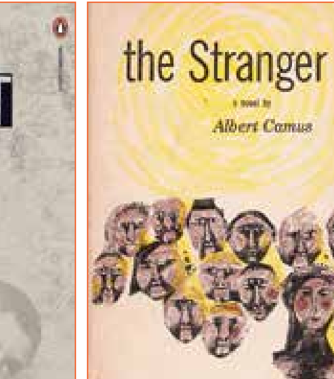
كما أن (كامو) في مراحله الأخيرة كان مُعجباً كثيراً ببعض الكُتاب الفرنسيين الذين دافعوا عن (الأقدام السوداء)، تلك المنظمة التي روعت الجزائريين، وبالأخص في الأشهر التي سبقت الاستقلال، ومعجباً كذلك بكُتاب آخرين كانوا يدافعون عما أسموه (إفريقيا اللاتينية).

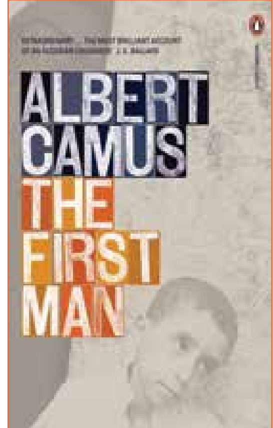
وإذا عُدنا كذلك إلى الكثير من قراءات وتحليلات الدكتور أحمد طالب الإبراهيمي، الذي تتبع بدقة كل كتابات (كامو) التي ميزته على ضوء تشكيلة التناقضات، التي عُرف بها، وقدم الشروحات عنها بدءاً بروايته الشهيرة (الغريب)، و(المنفى والملكوت)، و(الطاعون)، إلى (التمرد) الذي ألفه بعد خلافه مع الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر..

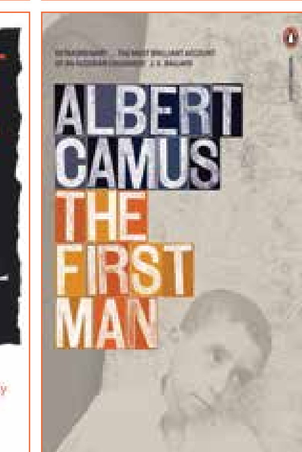
وحسب طالب، فإن فشل الإنسان المتمرد والقطيعة مع سارتر حملتاه (أي كامو) على اختيار الصمت الذي استمر عليه حتى سنة (١٩٥١م)، التي شهدت محاكمة مناضلي حركة انتصار الحريات الديمقراطية بمدينة البليدة الجزائرية، الأمر الذي أعاده إلى الصحافة ككاتب في الصحف المعروفة وقتها، مُبدياً أسفه لعدم تحقيق أفكار الاندماج التي كان ينادي بها بعض الفرنسيين وبعض الجزائريين، وحسب الوقائع الجديدة على الساحة النضالية الجزائرية وقتها، فقد أدرك

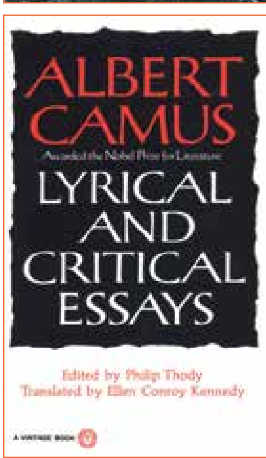
كتب في الجزائر أشهر أعماله ومنها (الغريب) و(كاليجولا)











من مؤلفاته

هذا الأديب الشهير صاحب نوبل، الأسباب التي حملت الجزائريين على اللجوء إلى العمل المسلح، ولكنه عجز كما يبدو عن إدراك، أن الأمر يتعلق بثورة شاملة، وهكذا يكون قد تجاوزته الأحداث.

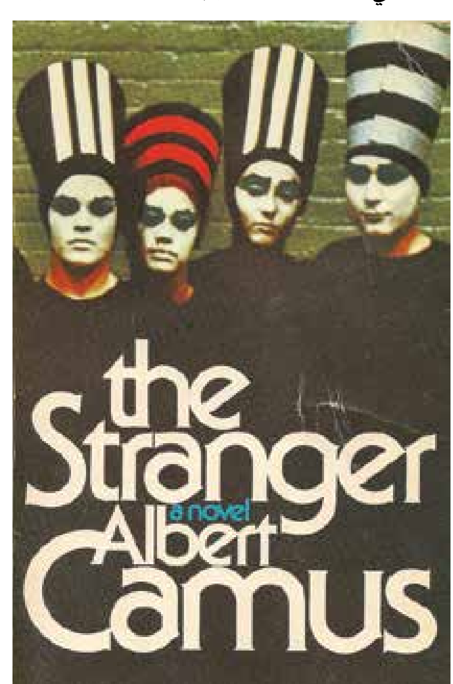
ألبير كامو، خانته الشجاعة والتبصر في الأوقات الحاسمة إذاً، وقد كان بإمكان الجزائريين اعتباره منهم لو كانت مواقفه مُشرفة ومساندة لهم.

وللتذكير فقط فإن ألبير كامو، الذي قدم من قريته (الذرعان) في الشرق الجزائري إلى حي بلكور المعروف بتواضعه وكثافة سكانه العرب بالجزائر العاصمة، وجد في البداية (مسيو جيرمان) الذي سيساعده في دخوله إلى المدرسة، ويغدو أباً روحياً له، يُعلمه الكثير من الزهد والطمأنينة، اللذين يتسم بهما عادة أهل الطبقات الكادحة.

ويكتسب منه كذلك نزاهة التفكير وطهارة القلب، ويكون كذلك إلى جانبه (مسيو جيرميه) الفيلسوف والشاعر أستاذه في مدرسة (الليسيه بيجو)، حيث يرى في عينيه الكثير من التمرد والنزوع إلى العظمة برغم صغر سنه.

ويذهب بعيداً في مشاركته عديد الهوايات في ذلك الحي المتواضع، حيث دروس الحياة تكتمل في كل زواياها.

يقول ألبير كامو: نعم ثمة وحشة يستشعرها المرء في ظل الفقر، ولكنها تُعطي لكل شيء ثمنه، فعند درجة معينة من الثراء،



غلاف كتاب «الغريب»


من مقاهي باريس (الحي اللاتيني)


الجزائر العاصمة

تصبح السماء ذاتها والليل ذاته والطبيعة السخية ذاتها.. لقد كان «كامو» يقول دائماً للناس بعد أن غادر الجزائر إلى فرنسا بأن له وطنين؛ وطن أم اسمه الجزائر ووطن أب اسمه فرنسا، فالرجل ظل جزائرياً حتى آخر أيامه كما يبدو، في الوقت الذي لم يتنكر لفرنسيته..

نعم.. هي الجزائر التي كتب فيها أشهر رواياته (الغريب) التي سميت بالرواية المنارة، لأنها ظلت تؤثر في الأجيال واحداً تلو الآخر ولغاية اليوم، والجزائر كذلك هي التي كتب فيها «كاليجولا» المسرحية التي عبَّرت عن مرحلة العذابات القاسية في حي بلكور، والتي شبهها في الكثير من المحطات بعذابات «دوستويفسكي» في كتابه الشهير (الإخوة كارامازوف)؛ ذلك الأديب العظيم الذي كان يرى فيه (كامو) نفسه؛ لذلك راح يلاحق كتاباته وتجاربه ومعاناته في الحياة.

كتبت قبل مدة الروائية الجزائرية مايسة باي في صحيفة (لوموند) قائلة للفرنسيين،

له سجالات مع العديد من كتاب ومفكري فرنسا وفي مقدمتهم جان بول سارتر

الذين احتفلوا ذات يوم بمرور ستين سنة على وفاة (كامو) بإصدار كل أعماله المعروفة وغير المعروفة، بما فيها المقالات والأبحاث وغيرها، والذين استعانوا ببعض الكتاب الجزائريين في الأمر.. أقول كتبت تقول لهم: (إذا كنتم مازلتم تبحثون عن كامو فهو هناك)، وتقصد الجزائر التي ظل متعلقاً بها وفيها اكتشف كل معاني الحياة التي راح يدافع عنها فيما بعد في وطنه الثاني فرنسا والتي كرمته مراراً طبعاً.

لقد كان (كامو) كما جاء في سيرته، يعشق كثيراً الحياة الجماعية في باريس، ويقال إن صحيفة (كومبا) كانت بمثابة جماعته فهو فيها يؤدي عمله، ومع عمالها يغادر ليلاً للسهر في شوارع باريس التي كان برغم بهجة شوارعها، يشعر فيها بالوحشة الشديدة، حيث يظل طوال الوقت يتأسف على أيام الجزائر، التي لم يكن يشعر فيها إلا بالأمان كما يقول: (كنت هناك أتمتع بالنعيم وبالأخص نعمتي الشمس والبحر)، ولكثرة ما كان يشكو من باريس، التي يبدو أنه صادف فيها البؤس الحقيقي، وإلا فما معنى أن يكتب ذات ليلة شتوية وقد استبد به مرض السل الرئوي قائلاً: لقد نشأت في البحر وكان الفقر بالنسبة إليّ ترفاً جميلاً، ثم فقدت البحر وإذ ذاك بدت جميع النعم الباريسية باهتة تافهة..؟

وقد كان في تلك النزهات الباريسية الليلية، أحب ما لديه هو الحديث عن أرضه المشرقة الجزائر الحبيبة وعن بحرها الكبير المتجدد دائماً.

لقد قال ذات مرة كذلك عن ذات البحر: على المرء أن يخلع ملابسه ويقذف بنفسه في البحر، وعطور الأرض مازالت بعد تنبعث من جسمه، فيزيل هذه العطور في البحر، ويعقد على جسده ذلك العناق، الذي يتحرق إليه منذ أمدٍ طويل.

وعلى الرغم من أن ألبير كامو قد غادر الجزائر موطنه الأصلي مبكراً، فإن أي حدثٍ يقع فيها كان يستفزه، برغم انخراطه السريع والكامل في باريس، التي كان أهم سجالاته فيها يخص الجزائر، علماً أن جزءاً مهماً آخر من تلك السجالات كان مع الفيلسوف الكبير جان بول سارتر، كذلك غداة صدور كتابه الشهير (الإنسان والتمرد).. إلى غير ذلك من السجالات المعروفة بين (الغريمين)؛ إذا صح التعبير.

ألبير كامو.. هذا الصوت الراجف الذي ظل طوال حياته يناضل ضد سُخف الحياة وعبثها، والذي بقدر ما انفصل عن العالم خاف من الموت..

هذا الصوت يموت باكراً، نعم لقد كان في ذروة المجد والشهرة والثروة، عندما كان مع صديق له، وتصطدم سيارتهما بجذع شجرة على طرف الطريق، ويكون هو الضحية في حادث سخيف غدا عالمياً، بقي فقط أن نقول إن مجرد سيرة كهذه لا شك، ستفتح الشهية على قراءتها لمن لم يحاول من قبل، وإعادة القراءة لمن جربها، وبالأخص عندما يكون جزءٌ مهم منها عن بلد عربي مناضل، نشأ فيه ومن ظروفه انطلق مُبدعاً عالمياً تُوّج بجائزة نوبل الشهيرة.

جان بول سارتر

أندريه مالرو

أندريه جيد

أحمد طالب الابراهيمي

رواياته لاتزال مؤثرة في الأجيال واحداً تلو الآخر

احتفلت فرنسا بمرور ستين عاماً على رحيله بإصدار أعماله الكاملة



ألبير كامو



اعتدال عثمان

قلق الغربة والحنين إلى الوطن

ميسون ملك..

عطش لا يرتوي إلا بالكتابة

(الصندوق وقصص أخرى) المجموعة القصصية الأولى للكاتبة العراقية ميسون ملك، نص بالغ الصدق، والعمق الإنساني والمعرفي، والصقل الفني، أبدعته الكاتبة المهاجرة بأسلوب شاعري متدفق بالعاطفة، المحكومة بمقتضيات الإحكام السردي.

تبدو البنية الإبداعية هنا متولدة من بنية معرفية وثقافية عريضة راسخة، ومتعددة المكونات، انطلاقاً من المحلية العراقية، وتمثلاً للثقافة والفنون العربية والثقافة العالمية كذلك، من خلال هذه البنية ترسم الكاتبة الإطار الزماني والمكاني المحدد في كل قصة، حيث تجمع داخله بين المعرفي في علاقته بالتاريخي والوجودي والذاتي والموضوعي والجمالي، وصولاً إلى الدلالة الكلية للنصوص. هذه الدلالة تتفرع عبر السرد المقطر، وتكثيف العلاقات والعلامات النصية، لتصبح أشبه بجرعات شعورية ملونة بألوان الحنين إلى الوطن في الغربة، وممتزجة بعصارة الذكريات الفياضة بالوحشة والشجن، والتوق إلى استعادة ألفة الوطن بتاريخه العريق، ورموزه الأدبية والفنية، وعادات وتقاليد أفراح أهله وأحزانهم، ومعاناتهم في واقعهم الراهن.

في نصوص المجموعة، يمتزج المرجعي المحدد بتواريخ الأحداث الفارقة (مثل بداية الحرب العراقية/ الإيرانية، ونهايتها، واحتلال الكويت، والهجوم الأمريكي على العراق)، مع التخييل الذاتي بحيث تدخل المعلومات الموثقة – التي تحرص الكاتبة على تسجيلها في ثنايا النصوص – بسلاسة في النسيج السردي، بينما يتسم الجانب التخييلي بمركزية الذات الراوية التي تدير الحدث، وتنسج العلاقات بين الشخوص القصصية، وتستبطن ما يدور في خبايا نفوسهم من خلال مجرى الشعور، ووقوعهم تحت وطأة الذكريات، بينما يتناغم الوصف، والحوار تناغماً هارمونياً لا نشاز فيه.

وعلى حين يندمج المرجعي مع التخييلي في نسيج سردي متماسك، فإنه ينفتح أيضاً على أزمنة وأمكنة مختلفة، تضم أرجاء متعددة من الوطن العربي والعالم، كذلك ينفتح السرد عبر التذكر على فضاء نفسي دال ومهيمن، يتمثل في قلق الغربة، والحنين الذي لا ينقضي إلى ربوع الوطن.

وتستعين الكاتبة في سياق القص – بجانبيه المرجعي والتخييلي – بأشكال سردية متنوعة مثل الرسائل، واليوميات المدونة، والمذكرات التي تقترب في نص بعنوان (ثلاث حكايات من زمن مهاجرة) من السيرة الذاتية، حيث يُقدم السرد بضمير المتكلم ليحكي عن وقائع وأحداث عاشتها الكاتبة، سواء في العمل كمندوبة للأمم المتحدة في أفغانستان، أو في محنة مرض الأخ المحبوب وموته، أو في اضطرار أسرة أختها المغتربة لتحمل غربة مضاعفة بالهجرة إلى كندا.

تُصدّر ميسون ملك مجموعتها القصصية بأبيات لمحمود درويش من ديوانه الأخير (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي). والقصيدة مفتاح مهم للرؤية المركزية في المجموعة، التي تتخطى الذاتي والمحلي العراقي لتقدم قراءة للذات العربية، قراءة إنسانية جمالية، تنطلق من الوضع العربي الراهن بتعقيداته ومآسيه، لكنها في الوقت نفسه تضيء شعلة أمل لا ينطفئ وهجها بفعل ألاعيب السياسة، والقوى المسيطرة والمتناحرة.

يقول درويش: نحن من نحن ولا نسألُ/ من نحن، فمازلنا هنا/ نَرْتُقُ ثوب الأزلية.. ولنا نصفُ حياةٍ / ولنا نصفُ مماتٍ/ ومشاريعُ خلودٍ.. وهُوية/ نحن أحياء وباقون.. وللحُلْم بقيّة.

وعلى نحو ما جسدت الرؤية الشعرية العبقرية لدرويش الذات العربية، ومحنة التاريخ، والوطن المستلب، وقدرة الإنسان على الاستمرار متعلقاً بالحُلم والأمل، فإن ميسون ملك، تبثُ في نسيج السرد قضايا ذات أبعاد قومية وفكرية ووجودية، من بينها قضية الهُوية وعلاقتها بالكتابة، فالكتابة في هذا النص، تبدو وسيلة يمكن توظيفها فنياً للحفاظ على الذاكرة الجمعية والفردية، ومقاومة التمزق والضياع الذي يسود الواقع.

كذلك من القضايا ذات البعد التأملي تساؤل الشخصية النسائية الرئيسية في قصة (هي.. رباب) قائلة: (أترى ما يمثله العراق الضارب في جذور الزمن هو السبب القابع في اللا وعي الغربي الذي أدى إلى تدميره).

وعلى مستوى الفرد، تكشف النصوص كذلك عن الصراع النفسي والوجودي بين بنية ذهنية قلقة في الغربة، وبنية أخرى تتوق للتواصل الإنساني الحميم والانفلات من سطوة الواقع الممزق، والترسبات الكامنة في الوعي واللا وعي التي تعوق الإقبال على الحياة. يتجسد هذا الصراع في انقسام الذات المروي عنها بين نزوعين متعارضين، أحدهما يهفو إلى التواصل والتوحد بالآخر، والثاني يكبح هذه الرغبات الطبيعية التي تظل معلقة دونما تحقق، بينما تعبر عن نفسها من خلال التداعي الحر لمجرى الشعور.

ويتجلى ذلك في قصة (مشهدان من علاقة خطرة) إذ تبدو البطلة شخصية مُركّبة ذات ثقافة عميقة متنوعة بين التراثي والحديث، وهي أيضاً شخصية مستقلة، صاحبة قرارها، تشعر بانجذاب قديم متجدد نحو بطل القصة، لكنها تحجم عن البوح لإدراكها استحالة تحقق الحب بينهما بسبب ظروفهما في الغربة، أما البطل، فهو منقسم أيضاً في داخله بين الانجذاب إليها، والنفور منها، أو ربما خِشية

تأثير شخصيتها القوية، فهو يرى أنها تجمع النقيضين، شجرة الزيتون والأفعى. وعلى الرغم من التباس العلاقة، فإن الوحشة التي تسكن أرواح الناس في الغربة تتراجع أمام قوة الحياة وبهائها مجسداً في صبارة كبيرة ذات أشواك حادة مزروعة في وسط المكان، تبرز في قلبها، بين أشواكها، زهرة أرجوانية وحشية الجمال.

أما قصة (إحدى القصائد ما قبل الأخيرة) فهي معزوفة شعرية قصصية، تصور لقاء بين رجل وامرأة، في الغربة في مدينة بحرية، سيغادرانها منفردين في اليوم التالي. في هذا اللقاء ينبثق الشغف الحار الذي يتفجر بينهما من ينابيع غير مرئية في أعماق النفس، المروضة بالغربة والوحشة والتمرد الناعم، الساعي للتوحد في لحظات خارج الزمن.

في هذا النص، وغيره من نصوص المجموعة تعمد الكاتبة إلى تقنية تراسل الحواس، فالبطلة حين ترفع عينيها إلى الغريب الماثل أمامها (تسمع عينيه). وفي قصة أخرى (يغمرها حزن تشمه كأنه رائحة). كذلك تتراسل أفكارهما الفلسفية حول طبيعة الإنسان ومأزقه الوجودي بانسجام وتوافق.

وفي قصة (هي.. رباب) تتقمص الساردة شخصية المسرود عنها بصورة كاملة، حيث تختفي بينهما المسافات، وتتوحد كلاهما بالأخرى شعورياً ووجودياً في الجزء الأول من القصة، وقد عادت (رباب) إلى الوطن في زيارة قصيرة لبيت خالها، بينما تتجول في شارع أبي نواس الخالي من البشر، وتستعيد أيام كان فيها المكان مستقر أنسٍ لأهل بغداد. وحين تتأمل شمس الأصيل تجدها كما كانت (لم يمسها طغيان، ولا حرب، ولا حصار، ولا طائفية، فظلت تصنع الحب مع السماء، وتلد غروباً فوق دجلة، لا يضاهيه غروب). وهناك أيضاً تتأمل تمثالي شهرزاد وشهريار بحنين الغربة، وتكتنه أسراراً عن سحر الحكاية الذي امتلكته شهرزاد، وأورثته عشاق الحكايا، ومنهم الكاتبة لتروي حكاية رباب وبيجمان، الطبيب الإيراني المهاجر، ومؤلف الموسيقا، والعازف على آلة السَنْطُور التراثية.

تروي الكاتبة الحكاية، فتأسرنا بجمال قصة الحب، التي ترتفع فوق الصراعات المختلقة بين شعوب متجاورة عبر التاريخ، فرقت بينها الأطماع والحروب، لكن قصة الحب الرهيفة تنتهي نهاية مأساوية بمقتل رباب في تفجير عبثي حدث في بغداد عام (٢٠١٧). وعلى الرغم من ذلك، فإن إرادة الاستمرار وحب الحياة تتغلب هنا أيضاً، حين يؤلف الموسيقار الإيراني العاشق قطعة موسيقية بديعة، يعزفها في بغداد، ويهديها لروح رباب.

يتميز هذا النص بسمة سائدة أيضاً في المجموعة، وهي العناية القصوى بالتفاصيل الدقيقة في وصف مشاهد من الحياة اليومية، كما يحفل بالهوامش المفسرة، التي تضيء ما غمض عن القارئ غير العراقي، بما يخلق جواً حميماً يجذب القراء إلى عالم النص، كما يكشف كوميديا بغداد السوداء عقب الاحتلال. وعبر التصوير الفانتازي، تخرج شهرزاد من إهابها الحجري في نهاية القصة، لتذرف دمعتين تشبهان لؤلؤتين هائلتين تنحدران من عينيها، حزناً على مقتل رباب العبثي.

درة هذه المجموعة قصة (الصندوق): الصندوق هنا يمثل علامة نصية مهمة ذات طابع مزدوج، تراثي شعبي وسردي معاً، إذ تحفظ فيه الجدات أغلى مقتنياتهن لأولادهن وأحفادهن، وهو هنا أيضاً علامة سردية كاشفة عن الباطن الذي لا يظهر للناس. إنه العالم السري للجدة عائشة أو (بيبي) في اللهجة العراقية، تحتفظ فيه بعيداً عن الأعين بدفاترها الخاصة، التي تسجل فيها أشجانها ومواجدها، وتبوح بقصة حبها الأول التي لم تكتمل، وتبث أحزانها لمقتل ابنتها في حادث، ثم موت حبيبها القديم بعيداً عنها. الكتابة في هذه الدفاتر السرية لا تتيح لها التعبير عن مشاعرها الحبيسة فحسب، بل هي (سفينة نجاتها في بحر الحياة) لكي تستطيع أن تخرج إلى عالمها اليومي قوية، حكيمة، ومتعاطفة مع كل من حولها، وما حولها حتى الطيور والزهور.

يبدأ النص بجو احتفالي حافل بالطقوس الشعبية والعادات والتقاليد المتوارثة في الأفراح، ويتطرق إلى أنواع الطعام والملابس والأغاني الشعبية، التي تنطلق كلها في تناغم، تمهيداً لحفل عرس الحفيدة، تشارك فيه شخصيات ممثلة لشرائح واسعة من المجتمع. وخلال استعدادات العرس تبدو الجدة – التي لم تكمل تعليمها – مثل آلهة سومرية، تحفظ شعر أبي تمام والمتنبي، وتستعيد أغنيات أم كلثوم وعبدالوهاب، وأشعار مظفر النواب والجواهري.

يجري الحدث في القصة على خلفية تواريخ الحروب العراقية المتوالية، أما الحدث نفسه فيتقصى انعكاس هذه الحروب – غير المبررة لدى الناس – على حيوات الشخوص القصصية، وغيرهم من أهالي البلاد، وانقلاب أحوالهم إلى الخوف والتوجس، ودمار فطرتهم السمحة المحبة، وافتقادهم معنى الحياة، كذلك ينقسم السرد في القصة بين الجدة والحفيدة (سمية) التي تصبح مركز السرد بعد وفاة جدتها، واكتشافها محتويات الصندوق، فتعرف أن الجدة كانت نموذجاً إنسانياً فريداً، امرأة أكبر من الحياة، فتقرر أن تصبح امتداداً لها. وأخيراً أقول: في نصوص ميسون ملك عمق، ودفء، وحنين، وشجن، وعطش لا يرتوي إلا بفعل الكتابة الذي يساوي الحياة.

(الصندوق وقصص أخرى) نص بالغ الصدق أبدعته كاتبة مهاجرة بأسلوب شاعري

في نصوص المجموعة يمتزج المرجعي المحدد بتواريخ الأحداث الفارقة في تاريخ العراق المعاصر

سرد منفتح على أزمنة وأمكنة مختلفة تضم أرجاء متعددة من الوطن العربي

تكشف القصص الصراع النفسي والوجودي في بنية ذهنية إنسانية



شاعر الالتزام والألم

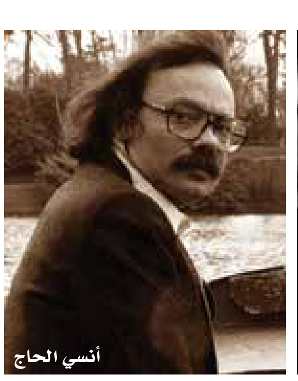
ميشال سليمان
ظل يتغنى بالأمل حتى رحيله

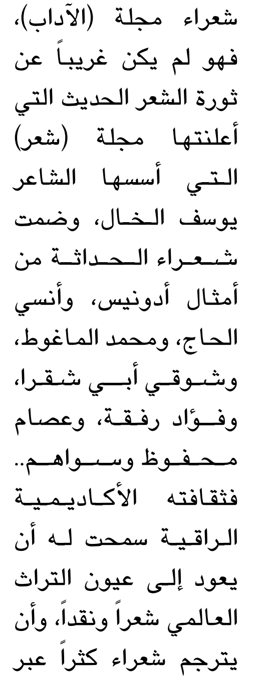
عبده وازن

تحل الذكرى العشرون لرحيل الشاعر اللبناني الكبير ميشال سليمان بصمت، وكان مفترضاً أن تحيي بيروت ذكرى هذا الشاعر الكبير والمترجم والناقد، الذي كان واحداً من شعراء مجلة (الآداب) لصاحبها سهيل إدريس، لكن الظروف القاهرة التي يجتازها لبنان اليوم حالت دون إحياء الكثير من الأنشطة الأدبية والثقافية، ما أرجأ الاحتفال إلى مناسبة أخرى.

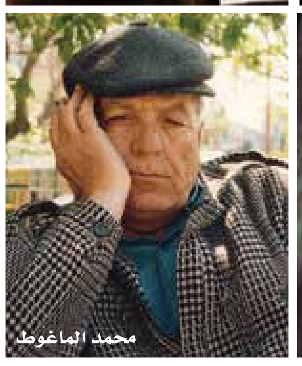
عندما أصدر الشاعر اللبناني ميشال سليمان ديوانه الأخير (عاصمة الأمل) قبل ثلاث سنوات من رحيله العام (٢٠٠٠م) أخذ عليه بعضهم انتحاله عنوان كتاب الشاعر الفرنسي بول اليوار (عاصمة الألم). لكنّ رد (شاعر الالتزام) حينذاك كان غاية في الوضوح: نحن أبناء الأمل والأرض هي عاصمتنا. ولعل الأمل الذي ظل الشاعر يتغنى به طوال حياته هو الذي كان حافزه لا إلى كتابة الشعر فحسب، وإنما إلى الحياة نفسها، في معناها المثالي والنبيل.

الشاعر ميشال سليمان، الذي كان في السبعين من عمره حين رحل، كان واحداً من مؤسسي تيار الشعر الملتزم، الذي غزا العواصم العربية وبعض المنابر، خصوصاً في مرحلة الستينيات، مرحلة الصراع العربي الداخلي والصراع العربي – الإسرائيلي. غير أن الالتزام الذي نادى به ميشال سليمان، بدا مختلفاً كل الاختلاف عن المدارس الواقعية والثورية التي أثقلت الحركة الشعرية العربية. فقد كان سليل التراث العربي والمدرسة النهضوية العربية، التي أحيت الشعر الكلاسيكي وبعثت فيه نار التجديد، والشعر الإنساني العالمي الذي كانت له جولات في ربوعه وآفاقه. ولعل فرادته كمنت في جمعه بين الوعي الاجتماعي والوعي الجمالي، فإذا بصنيعه الشعري يخاطب النخبة والجمهور معاً، منفتحاً على معاناة الناس العاديين وهمومهم، وعلى الأسئلة الشعرية الحديثة، وإن آثر ميشال سليمان أن ينضم الى الحركة الشعرية العربية الملتزمة منتمياً الى شعراء مجلة (الآداب)، فهو لم يكن غريباً عن ثورة الشعر الحديث التي أعلنتها مجلة (شعر) التي أسسها الشاعر يوسف الخال، وضمت شعراء الحداثة من أمثال أدونيس، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وشوقي أبي شقرا، وفؤاد رفقة، وعصام محفوظ وسواهم.. فثقافته الأكاديمية الراقية سمحت له أن يعود إلى عيون التراث العالمي شعراً ونقداً، وأن يترجم شعراء كثراً عبر اللغة الفرنسية، التي كان يجيدها أيما إجادة.


أنسي الحاج


ناظم حكمت

لوركا



محمد الماغوط

وفيما كان شعراء مجلة (شعر) يترجمون الشعر الفرنسي والأمريكي والإنجليزي راح ميشال سليمان مع ثلة من رفاقه يترجمون (عيون الشعر الإنساني) ورواده هم الشعراء الثوريون من أمثال بابلو نيرودا، ورافائيل ألبرتي، ولوركا، وناظم حكمت، وسواهم. وعندما أصدر ميشال سليمان ديوانه الأول (رثاء الخيول الهرمة) في العام (١٩٦٦)، سرعان ما فاز بالجائزة الكبرى للشعر في لبنان، وهي جائزة كانت على خلاف مع جائزة مجلة (شعر)، وهو أصلاً الخلاف نفسه الذي قام في تلك الفترة بين شعراء ونقاد مجلة (الآداب)، وبين شعراء وقادة مجلة (شعر)، ودار حول مفهوم الحداثة والالتزام والرؤية الشعرية وقصيدة النثر.

لم يكن ميشال سليمان يشعر بأي حرج، هو الشاعر الملتزم، بأن يكون صديقاً لشعراء المدرسة الجمالية الكلاسيكية: أمين نخلة، ومحمد مهدي الجواهري، وعمر أبو ريشة، ونزار قباني

> **انتمى إلى شعراء مجلة (الآداب) وترجم أشعار نيرودا ولوركا وناظم حكمت**

> **يعتبر من المؤسسين لتيار الشعر الملتزم في مرحلة الستينيات**

> **كان سليل التراث العربي والمدرسة النهضوية والشعر الإنساني**







من كتبه

وسواهم، ممن رافقهم وكتب عنهم سواء في مجلة (الفكر الجديد)، أو في مجلة (الطريق) . ولم يكن محرجاً أيضاً أن يكون صديق بدر شاكر السياب، وعبدالوهاب البياتي، وسعدي يوسف والشعراء العرب الذين حلوا في بيروت الستينيات والسبعينيات وكانوا في أوج عطائهم.. وحين وقعت الحرب الأهلية الأليمة، كان ميشال سليمان يشغل رئاسة اتحاد الكتاب اللبنانيين (١٩٧٤- ١٩٧٧م). واعتراضاً على الحرب وما نجم عنها من مآسٍ ودمار، هجر ميشال سليمان لاحقاً بيروت مؤثراً الإقامة في بلدته البترون في شمالي لبنان، خصوصاً بعدما نُهب بيته ومكتبه في ساحة البرج، إلا أن الحرب التي رفضها زادته حماسة إزاء قضاياه الإنسانية الكبرى، فراح يكتب الشعر ويترجم من غير توقف، ولعله وجد في الشعر أداة لمواجهة اليأس والعزلة، بعدما أضحى شبه وحيد، وربما شبه معزول عن الحياة العامة والحركات الشعرية الجديدة.

ظل ميشال سليمان طوال حياته وفياً كل الوفاء للقضايا الكبيرة، قضايا الإنسان والمجتمع. وكان يصر على ضرورة الأمل من أجل تغيير العالم، وجعله أشد عدالة ورحمة وأشد جمالاً. ولم يملّ يوماً ترجمة الشعراء الإنسانيين، شعراء البلدان السوفييتية سابقاً، شعراء أوروبا الشرقية، الذين عرف الكثيرين منهم والتقى بهم. ولعل ترجمته قصائد نيرودا وألبرتي وسواهما، هي من أجمل الترجمات، حتى وإن لم تتم عن اللغة الأصل، بل عن الفرنسية كلغة وسيطة. وتميزت ترجماته بقوتها ورصانتها، وكان يرفقها بدراسات تتناول الشعراء والحركات الشعرية التي ينتمون اليها. وكم يبدو ضرورياً جمع هذه الترجمات ونشرها في كتب أو مختارات، نظراً إلى أهميتها الإبداعية


محاضراً في أحد المؤتمرات الدولية


د.ميشال سليمان مع الشاعر الفرنسي أوجين غيفيك

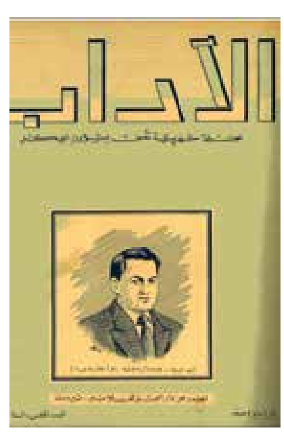

د.ميشال سليمان مع الأديب بورودين

والجغرافية. أما شعره الملتزم والإنساني، فترجم بدوره إلى لغات عدة، خصوصاً في أوروبا الشرقية ونال عنه جوائز عالمية.

لم يغب ميشال سليمان عن الندوات الدولية والمؤتمرات، انطلاقاً من انتمائه إلى رابطة الكتاب الأفرو - آسيويين وإلى اتحاد الكتاب العرب، وكانت له إطلالات لافتة جداً في جرأتها وجسارتها وله أيضاً صداقات في الأوساط الشعرية والأدبية العالمية، خولته أن يكون على بينة من (حداثات) العالم والتحولات، التي تطرأ على النظريات الشعرية والنصوص النقدية.

أصدر ميشال سليمان، أكثر من ثلاثين كتاباً بين التأليف والترجمة، بين الشعر والنثر، بين النظرية والنقد الأكاديمي، خلال مسار عمره، لم تشغله سوى هموم الشعر والمعرفة والنضال النبيل والالتزام الإنساني. وكتبه تلك لا بد من العودة إليها كجزء من التراث الأدبي الحديث، بل كجزء من الذاكرة والوجدان اللبنانيين والعربيين، وتحتاج آثاره إلى أن تجمع وتنشر في طبعات جديدة، بعدما نفدت من الأسواق، وهذه المسؤولية تقع على عاتق طلابه في الجامعة اللبنانية وعلى أصدقائه، فهو ظل عازباً وشبه وحيد حتى مماته.

شغل منصب رئيس اتحاد الكتاب اللبنانيين وعارض ما نجم عن الحرب الأهلية في منتصف السبعينيات



غلاف مجلة (الأداب)

أقلام



غسان ونوس

ثقافة المجاملة الأدبية

تنطوي العلاقات الاجتماعية على كثير من الحالات، التي يزيد فيها السلام والكلام والسلوك، والملامح أيضاً، عما تتطلبه الحال، أو تقتضيه المناسبة، وقد يسمى بعض هذا في العرف الاجتماعي؛ تسويغاً ربما، بالمجاملة. وإذا كان من الممكن تفهمها في الأحوال العامة؛ فهل تجوز المجاملة في الثقافة عموماً، والأدب خصوصاً؟! هل يصح أن يتضمن تقويم لنص عبارات لا يستحقها، وتوصيفات لا يحملها، وتأويلات لا يتحملها؟!

والسؤال الأمر: أليس هذا موجوداً واقعياً في الوسط الأدبي؟! فهل يصح أن تبالغ في امتداح نص؛ لمجرد أنه يعود لشخص معين؟!

أليس هناك من يقول في نص ما لا يقوله في نص آخر مشابه، أو يفوقه جودة فنية؟!

أليس في الوسط الثقافي من يطلق العنان لتقريظه، لأن صاحب العمل يعنيه لأمر أو لآخر؟!

ألا يصبح مسؤول ثقافي (مبدعاً) بمجرد تسلمه المهمة، وتنهال الكتابات عنه وعن (إبداعاته)؛ وحين يغادرها، أو تغادره، يكون الانفضاض عنه وعن أدبه، وحتى عن ذكره؟!

ألا يصول نافذٌ من خارج الثقافة بنتاجه (الأدبي)، ويجول، وتُفتح له منابر ومواقع ثقافية، مادام في حصنه المادي أو المعنوي؟!

وقد يتغير الرأي في نصوص الشخص ذاته من قبل (الناقد) عينه؛ لأن العلاقة بين الناقد والمنقود تغيرت من حال إلى حال!

في أوقاتنا هذه، ومنذ سنوات، يستشري هذا الأداء غير السوي، عبر منافذ التواصل الاجتماعي في (الواقع الافتراضي)؛ فتنهمر عبارات الإعجاب والاندهاش بغير وجه حق! وتنال كتاباتٌ أكثر من قيمتها بكثير، وليس هذا بقليل؛ كما قد تتسارع الكلمات المعجبة إلى السياق، حتى قبل مرور الوقت الكافي لقراءة المادة؛ فهل يتم ذلك على الاسم أو العنوان أو التكهن أو التمني، أو التوهم؟!

وقبل الاستغراق في الحالات والمواقف المشابهة، لا بد من التمييز بين التشجيع المطلوب والتحفيز المرغوب، والإيجابية، التي يمكن؛ بل يُفترض أن يُتعامل بها مع أي صاحب نص، أو نصه، وبين المجاملة السمجة؛ كما يختلف الاهتمام بالمادة أو احترامها عن المديح المجاني، وإطلاق عنان الإطراء إلى حد بعيد!

ومن الضروري الإشارة إلى أن أي دراسة أو قراءة لنص، يجب أن تستند إلى معايير ومبادئ ومعطيات، لا بد منها في المقاربة والتقويم والحكم، وحتى إبداء الرأي، وهذا ينسحب على جميع النصوص لا على بعضها؛ من دون إغفال الخصوصية التي قد تقتضيها نصوص وحالات، والتي يُفترض أن تذكر في إطار القول.

وقد يختلف تقويمنا للنص عن رأينا بصاحبه؛ ويجب ألا ينسحب ما بيننا على ما نقول، ونمارس، فنرفعه إلى منزلة عليين، أو نتجاوزه بإهمال، قد يصل حد الإهانة، حين نتجاهل النص وصاحبه، ونقارب سواه!

وليس من الموضوعية في شيء، أن يُذكر بعض من هم في ساح القول والأداء والإنتاج الثقافي، ويُحجم عن ذكر آخرين في الحيز ذاته، والتوجه عينه؛ كما قد يكون لأسلوب تقديم الرأي أو إعلان الموقف أثر في سلبيته أو إيجابيته؛ فهناك فرق بين بيان الهنات والعيوب، وبين التناول الخارجي مع نعوت وتوصيفات، لا علاقة لها بالنص! كما تختلف الحال بين الإشارة إلى قصور محدد في جانب أو أكثر، وتعميم العجز على النص بمجمله، ونصوص أخرى للكاتب، ربما..

ومن الكلام ما يكون تسلقاً على قامة أدبية أو ثقافية؛ سواء أكان مادحاً أو ذاماً؛ أو دارساً بلا مصداقية أو مسؤولية! ومن الكلام ما يكون إغراء وجذباً لأصوات شابة؛ بغية التأثير المباشر في من يشكلون توابع، يدورون في فلك القائل الساعي إلى تأكيد نجومية، أو تعزيز نفوذ، أو هيمنة؛ ولا سيما عبر الشبكة (الواقع الافتراضي) الذي يتحول إلى واقع ملموس، فيمضي بالجماعة التي حظي بها، ومعها، من منبر إلى آخر؛ في سياق أو سباق لغاية في نفس يعقوب! وليس كل من يفعل ذلك أو بعضه ضليعاً في الأدب وفنونه، ولا جديراً بالقول الفصل؛ وإن كان لكلٍّ حقه في إبداء الرأي بما يُكتب ويُنشر ويُقرأ؛ وقد يكون بعضهم ممن يمتلكون القدرة والإمكانية والسلطة، وهنا الحال الأخطر؛ حيث التأثير أوسع، والصدى أبعد.

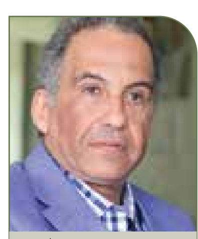
وإذا ما كان ممكناً لسلوك من هذه السلوكات غير المحببة؛ إن لم نقل الشائنة، أن يضلل بعض المتلقين، فإن المتابع الجاد النابه، يستطيع أن يلحظ هذا، وأن يشير إليه، وأن يفنده؛ ويخرج هذا الناقد من دائرة الاهتمام؛ وهذا ضروري؛ كي يتخلص الوسط الأدبي من شوائب كثيرة، تغطي جواهر حقيقية أصيلة وضاءة.

إن الإشارة الصادقة إلى ما يوهن النص أو يؤثر في جودته، ضرورية للمؤلف؛ فيدور حوار مهم، وإن كان غير مباشر، بين المتلقي والنص، ومُصدره، الذي قد يعيد النظر بنصه أو كتابته؛ فتضاء جوانب لم يكن ملتفتاً إليها، وقد تزداد ثقة الكاتب بما في أوراقه، وما بين سطوره، ويبقى ملتزماً بخطه ورؤاه، وصوته الخاص؛ يرسخه، ويعززه، ويدافع عنه بثقة وقناعة.

لا بد من التمييز بين التشجيع والتحفيز وبين المجاملات المجانية

«فساد الأمكنة» رواية غنية بدلالاتها

صبري موسى.. كاتب طليعي واعٍ بمجتمعه



مصطفى عبدالله

في رسالتها التي نالت بها درجة الماجستير أخيراً، من كلية الآداب بجامعة بني سويف في صعيد مصر حول (بنية الزمن في القصة القصيرة عند صبري موسى) تحت إشراف الدكتورين؛ شريف الجيار، ومحمد علي أمين، وناقشاها في لجنة ضمت أيضاً الدكتورين شاكر عبدالحميد، ومحمد بريري، توقفت الباحثة زينب محمد البطل أمام فن بعينه من فنون السرد، التي أبدع صبري موسى من خلالها، رغم أن القصة قد لا تكون أهم ما أنجزه من إبداع أدبي؛ فقد استمد صبري موسى قيمته وصنع اسمه كأديب من خلال عمليه الكبيرين: (فساد الأمكنة)، و(السيد من حقل السبانخ). ويمكن أن نضيف إليهما (حادث النصف متر).



وقد كتب صبري موسى عدداً من القصص القصيرة صدرت في مجموعات منها: (القميص عام ١٩٥٨)، و(لا أحد يعلم عام ١٩٦٢)، و(حكايات صبري موسى عام ١٩٦٣)، و(وجهاً لظهر عام ١٩٦٦)، و(مشروع قتل جارة عام ١٩٧٠)، و(السيدة التي.. والرجل الذي لم عام ١٩٩٩).

وتقول الباحثة إن القصة القصيرة كانت بداية إبداع الكاتب، إذ صعد سلم الأدب من خلالها، (وإن كنت أعلم أنه بدأ شاعراً ورساماً).

وهي ترى أن المشروع القصصي له، ارتبط بقضايا ومشكلات شغلت المجتمع العربي بصفة عامة، والمصري بصفة خاصة، منذ مطالع القرن العشرين إلى الفترة التي كتب فيها قصصه.

وترى (زينب البطل أن اشتغال صبري موسى مدرساً للتربية الفنية في بداية حياته، كان له تأثير في أدبه).

في الفصل الأول من الرسالة، تقوم الباحثة بشرح مفهوم الزمن؛ لغة واصطلاحاً، ثم تتحدث عن الترتيب الزمني في الفصل الثاني، وفي الثالث تدرس الإيقاع السردي، وفي الرابع تتوقف أمام التواتر.

وعلى امتداد الرسالة، تتناول مجموعة من التقنيات الأدبية التي استخدمها صبري موسى في قصصه، ومنها: الاسترجاع، والاستباق، والتلخيص، والقفزة، والوقفة، والحوار، والتواتر الفردي، والتواتر التكراري، والتواتر التكراري المتشابه، وتذيل بحثها بجداول شارحة، توضح بعض الخصائص الفنية

لقصص صبري موسى القصيرة، لمن يحب أن يتعامل بهذه الطريقة في الفهم والإدراك.

وتؤكد الباحثة، في سياق حديثها عن قيمة صبري موسى، على أنه من الكتاب الذين يمكن أن يُقال عنهم إنهم من كتاب الطليعة، وهم أولئك الذين تسبق أعمالهم الوعي العام السائد في المجتمع.

ومما لا شك فيه أنه كان كاتباً سابقاً لجيله، بل والعصر الذي عاش فيه، وذلك من عدة مناحٍ، منها أن فكره كان سابقاً لفكر عصره، ففي قضاياه لا ينحاز إلى نوع أو جنس، وإنما ينحاز دائماً إلى ما يرى أنه حق وصدق.

ولهذا لا يمكن القول إنه كان منحازاً للمرأة وحقوقها على حساب الرجل ومكانته، لأنه كان في الحقيقة منحازاً لـ(الإنسان) – رجلاً كان أم امرأة – وإذا كان هذا الأمر قد بدا في موضوعات قصصه ورواياته، فإن طريقة الكتابة والعرض، كانت على درجة عالية من الشفافية؛ فصبري موسى، كان يرسم بالكلمات الأفكار التي تدور في ذهنه، فكانت عباراته قصيرة تصل إلى الهدف كطلقة سريعة، وهذا ما جعله يختلف عن كتاب جيله، فقد كان ينطلق من فكرة البحث عن العدل والحق، وهذا أمر يختلف فيه عن غيره من مجايليه، أو الذين أتوا بعده بقليل من السنين، فهو لم يتبنَ قضايا سياسية يطفو بها على سطح الاهتمام العام، وإنما كان همه الأكبر هو الإنسان، مهما كان ضعيفاً، فإلقاء الضوء على إنسانية الإنسان، هو الذي جعل من صبري موسى أديباً متميزاً مختلفاً عن معظم الأدباء الذين عاصروه أو جايلوه.

وإذا كانت هذه الرسالة تتعرض لفن القصة القصيرة عند صبري موسى، فمن واجبي أن أعرض لك، عزيزي القارئ، جوانب صبري موسى الأكثر تأثيراً وأهمية، من وجهة نظري، فروايته التي نالت شهرة عبرت حدود الناطقين باللسان العربي إلى قراء آخرين، كان آخرهم السلوفاك. وأقصد بها روايته الفذة (فساد الأمكنة) تتمثل قيمتها في أنها مزج عبقري بين المكان والإنسان والأسطورة. والمكان هنا هو آخر نقطة على الحدود المصرية جنوباً.

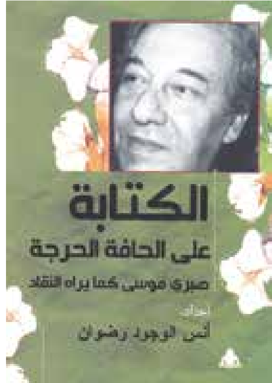
وكان صبري موسى، قد قام برحلة استكشاف تستهدف التعرف إلى التنوع البيئي، ولكنه كان دائماً فناناً متأملاً باحثاً عن شيء ما لا يعرف كنهه، كان يناديه بقوة، فاتجه إلى أقصى مكان في صحراء مصر، حيث فاجأه المكان بروعته وعظمته. فأقام صبري موسى، في جبل علبة، ذلك الجبل الشامخ الغامض الذي ألهمه فكرة هذه الرواية التي تتساءل: إذا كان المكان ليس فاسداً، ترى من الذي يُفسد فطرة الطبيعة؟

أهو الإنسان.. ذلك الكائن صعب المراس؟ أم هو الطموح الذي لا حدود له؟ أم هو الطمع في جذب المزيد من الكنوز المخبأة في أعماق الطبيعة؟ وفي تقديري، أن صبري موسى أدرك أن ذلك المكان هو البداية الجديدة، أو البداية الأولى التي جددت الإنسانية.

فإذا كانت الإنسانية قد بدأت في مرحلتها الأولى بآدم، ثم بدأت مرة ثانية مع نوح بعد الطوفان، فيبدو أنها تبدأ للمرة الثالثة مع واحد من نسل (كوش) ابن نوح، ذلك القوقازي الذي ناداه هاتف خفي فخرج من بلده إلى حيث لا يعلم. وهذا الرجل في (فساد الأمكنة) هو (نيكولا) الذي لا يعرف له وطناً بالتحديد، وإنما يجري وراء النداء الخفي الذي يستقر به حين تتوقف مسيرته. أما لماذا القوقاز بالذات؟ فيبدو أنها النقطة التي توقفت عندها سفينة نوح في بعض الآراء، فكأنما هي بداية إنسانية جديدة.









من مؤلفاته

استمد صبري موسى قيمته الأدبية من خلال عملين كبيرين هما (فساد الأمكنة) و(السيد من حقل السبانخ)

له العديد من المجموعات القصصية والروايات جلها ارتبط بقضايا ومشكلات شغلت المجتمع العربي

وأمـا لماذا توقفت مسيرته عندما تَبِع النداء الخفي، و إذا به يصل إلى أرض (إيليا الكبرى) بإيطاليا، فإذا بها تحاول أن تُجَذّره في أرضها، ولا سيما بعد أن صارت لها ابنة منه هي (إيليا الصغرى)، ولكن النداء كان أقوى منه ومنها معاً، فتبعه إلى (الدرهيب)، ذلك المكان الفطري المهيب، حيث تقطن قبائل انحدرت أيضاً من القوقاز، وسكنت هذا المكان واستوطنته وتكلمت لغته، ومنها قبائل: البشارية، والعبابدة، حيث يربض جبل (علبة) الأشم فكان نداء (نيكولا) القوقازي هو أيضاً عودة إلى أصله عند القبائل التي جاءت من النقطة ذاتها التي جاء هو منها.

وعلى قمة الجبل كان ذلك الرجل المتعبد (علبة) الذي أفنى عمره في العبادة حتى تجمَّد أو تحجَّر وصار قطعة من الجبل! في إشارة إلى أن ذلك الجبل رمز أو كيان يرمز إلى قوة خارقة تنتظر مَنْ يُلبي النداء.

والغريب في الأمـر هو أن تلك الصحراء الموحشة التي لا ماء فيها ولا حياة، تضم قبر (أبي الحسن الشاذلي)، ورغم جفاف المكان تحل بركته فينبجس المـاء من بئر تسقي الطيور التي جعلت من الضريح أعشاشاً لها، ولك أن تتعجب من هذه الحياة التي تتحرك في هذا القفر!

فـماذا ينتظره المكان مـن ذلـك الرجل القوقـازي، ومن ابنته الصغرى (إيليا)؟

هنا تـأتـي الـرؤيـة الأسـطـوريـة للعمل، فالجبل كـي يـبـوح بـأسـراره، يحتاج إلـى فـداء يخصب بـه وجـوده، تماماً كما كان يحدث في الأساطير الإغريقية، حين كان الجيش يقدم قرباناً لكي يتحرك في أمـان.

وعند صبري موسى، كـان القربان هو الشابة الباهرة (إيليا الصغرى) التي أرادت أن تستكشف الجبل فدخلت فوهة فيه، فإذا بها تغلق عليها بحجر، ليصبح ذلك هو الثمن كي يبوح الجبل بأسراره.

ويتمادى المؤلف في نقل الجو الأسطوري للمكان، من خلال جلب صورة عروس البحر، التي نصفها العلوي امـرأة ونصفها السفلي سمكة، والتي تغري الرجال بجمالها، فيذهبون إليها فتلتقمهم، ولا يعودون إلى ذويهم إلى الأبد، مما يثير حماسة أحد الرجال للانتقام، وكان هذا الرجل هو عبد ربه كريشاب الذي أصر على أن يأسر عروس البحر وينتصر عليها بعد أن فاجأته سابحة صوبه تناديه، فقفز إليها في الماء بجنون يريد أن ينتقم لمن سيقوه، فإذا بالعروس جثة ميتة من أثر الديناميت الذي يفجره المنقبون عن البترول، لكنه يصر على مراده، ويجذبها إلى الشاطئ مدعياً أنه انتصر عليها.

وتـظـل (فـسـاد الأمـكـنـة) غنية بدلالاتها التي تحتاج إلى مزيد من القراءات والاكتشاف.

ولا يتوقف صبري موسى عن عطاياه الابتكارية، فيقدم لنا تحفته الفنية الكـبـرى (الـسـيـد مـن حقل السبـانخ)، ولكن لهذه الرواية وقفة أخرى.



شاكر عبدالحميد



شريف الجيار

صبري موسى

د. زينب البطل نالت درجة الماجستير في رسالتها حول (بنية الزمن) في القصة القصيرة عند صبري موسى

تؤكد الباحثة التقنيات الأدبية التي وظفها صبري موسى في أدبه ومنها الاسترجاع والاستباق والوقفة والحوار

سبر

الإبداع والتمثيل



سعيد بن كراد

هناك فكرة يونانية قديمة مفادها أن الفن لا يستنسخ ما في الطبيعة، إنه يقوم، على العكس من ذلك، بتصحيح جوانب النقص فيها. وهي الفكرة ذاتها التي أشاعها كاندينسكي وضمَّنها تصوره لحقيقة الفن. فالطبيعة لا تتسرب إلى العمل الفني من خلال مظاهرها، إنها تكشف عن نفسها من خلال إيقاعات الألوان والأشكال فيها. استناداً إلى هذا (كان التخيل نشاطاً أكثر أصالة من المحاكاة، فهذه لا تمثل سوى ما يُرى، أما التخيل فيقوم بتمثيل ما لا يُرى) (فيلوسترات). وذاك هو جوهر الإبداع الفني، إنه سبيل نحو حقيقة جديدة لا تستقيم إلا بتخليص المحيط من نفعيته وتحويله إلى موضوع جمالي يستمد قيمته من ذاته لا من استعمالاته. إن الفنان يستنبت في الوجود روحاً جميلة قد تكون مستوحاة من الجمال الطبيعي، ولكنها تقدم للعين جمالاً لا يكون كذلك إلا في العمل الفني. إن طريقنا إلى الجميل يمر عبر الاحتفاء بالحقيقة، فهي مصدر «انفتاح الموجود على العالم»، كما يقول هايدغر.

وذاك ما أكده روسو أيضاً وهو يتحدث عن الأصول الأولى للغة. فأشياء كثيرة يمكن أن تكون جميلة في ذاتها، كما هو الشأن مع الجمال في صوت معزول، ولكن جمال الموسيقا لا يتحقق بالجمع بين كل الأصوات الجميلة؛ إن جمالها يعود إلى نشاط آخر مصدره الملحن. (إن جمال الأصوات من الطبيعة، وتأثيرها تأثير خارجي، فجميع الناس قادرون على التمتع بهذه الأصوات) (روسو)، أما الصوت الموسيقي فمصدره شيء آخر، ذلك أن (اللحن لا يؤثر فينا من خلال طابعه الصوتي، بل يفعل ذلك عندما يتحول إلى علامات لانفعالاتنا وأحاسيسنا، وبهذه الطريقة نهتز له ونتعرف إليه)(روسو). (فلا يجب أن تكون الأشياء حاضرة فحسب، بل يجب أن تكون ناطقة لكي يسمعها الناس) (روسو).

وتلك هي حكاية (حذاء فان جوخ) الذي يتحدث عنه هايدغر وهو يسائل الهوية الشيئية للشيء بحثاً عن أصل العمل الفني. فحقيقته ليست مستقاة من خصائصه، وليست أيضاً حاصل ما يحيط بنواته من مظاهر حسية، وهي أيضاً ليست جزءاً من مادة تُجليها الأشكال. إن حقيقته في مكان آخر، هي ما يمكن أن يقوله عندما يتخلص من كل هذه الحجب، ويصبح واحداً في ذاته وتلتقطه النفس وتحتفي به استناداً إلى ما يمكن أن يستثيره فيها بعيداً عن الاستعمال اليومي.

> **إن التخيل بصفته نشاطاً أكثر أصالة من المحاكاة**

لقد كان هذا الحذاء قبل أن يستوطن اللوحة في مكان آخر، لقد كان ناطقاً في نفعيته وحدها، فلا غاية منه سوى ما هو منذور له بشكل مسبق. كانت الفلاحة تلبسه وقاية من البرد وحماية لقدميها من الطين والأوحال، بل كانت تشق به الطريق وتمشي فوق التراب؛ لذلك لم تكن تهتم بوجوده ولا تُحس به، فهي لا تلتفت إليه إلا حين تشرع في ارتدائه، أو حين تتخلص منه مساء وقد عادت إلى بيتها مجهدة، لتلبسه في الصباح من جديد، وهكذا ضمن دورة حياتية يتحقق جزءٌ منها في ما يقدمه الحذاء من وظائف. وسيظل هذا الحذاء يقوم بهذه الوظيفة إلى أن يتآكل ويتلاشى ويصيبه التلف لتستبدله بآخر.

لا تقول هذه المعارف مجتمعة إلا ما كنا نعرفه بشكل مسبق. إن الحذاء مثله مثل الكثير من الأدوات التي نستعملها من دون أن نلتفت إلى وجودها. أما إذا وقفنا عند تمثيله في (بداهته) و(بشكل عام) خارج الدائرة النفعية، أي نكتفي بالنظر إلى اللوحة باعتبارها تمثل حذاء (فارغاً)، أي بدون استعمال، فإننا لن ندرك أبداً الكينونة (الإنتاجية للمنتج)، فنحن من خلال لوحة فان جوخ لا نعرف مصدره ومكانه، فليس هناك سوى فضاء فارغ (هايدغر). ومع ذلك قد يكون هذا الفراغ هو سبيلنا إلى استنفار مخزون معرفي واسع.

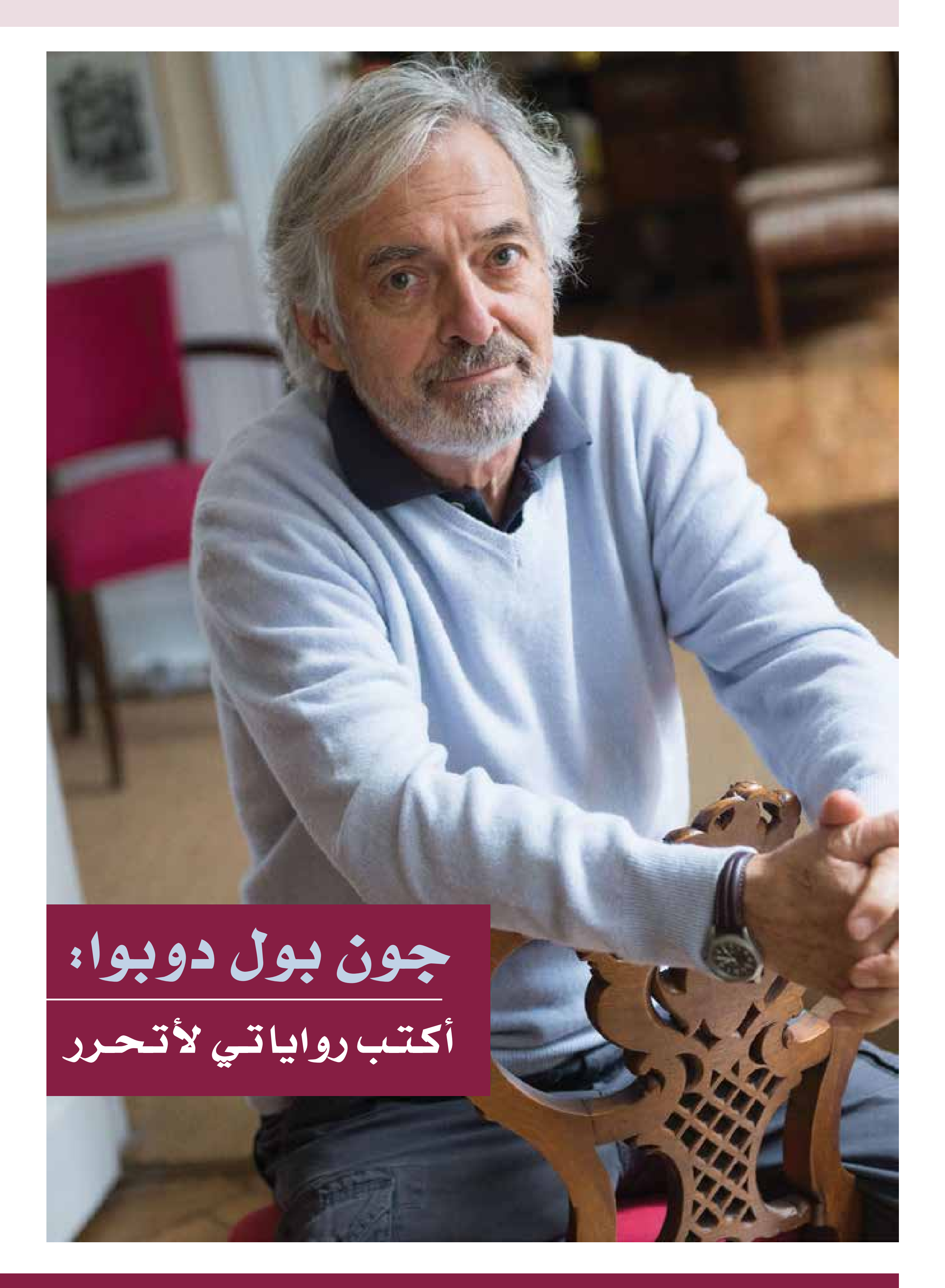
ستختفي الحقائق الأولى فجأة، فقد أصبح الحذاء في اللوحة عنصراً ضمن نظام وجودي من طبيعة أخرى، لقد أعاد فان جوخ تشكيله خارج وظائفه، لقد خلّصه من نفعيته، وقذف به داخل عالم يعود من خلاله إلى نفسه. لقد استعادته عين الفنان إلى الذاكرة خارج كل السياقات، لقد فصلته عن محيطه ووظيفته، وعن أقدام الفلاحة أيضاً لكي يحضر أمام العين باعتباره هو في ذاته في انفصال عما كان يُراد منه لحظة تصنيعه، حينها تبدأ سيرورة جديدة، إنها سلسلة من الأحاسيس التي يعتقد هايدغر أنها تشكل حقيقة الحذاء باعتباره موضوعاً فنياً، لا باعتباره مجرد أداة نفعية. إنها «الكينونة « الشيئية للشيء، بتعبير هايدغر دائماً.

فمن خلاله سنطل على حقائق أخرى، قد لا تقول عنها نفعية الحذاء الواقعي أي شيء. (ففي جوف هذا الحذاء تختفي حميمية من نوع خاص. إنها تحيل على جهد الفلاحة وتعبها. وفي ثقله وخشونته يرتسم كدها وتعبها وإصرارها على الاستمرار في الحياة وهي تشق الحقول كل يوم، وهناك في جلده بقايا من العرق والأوساخ وفي خيوطه نتلمس وحدة الطريق وطولها في البادية عندما يحل المساء. وهناك أشياء أخرى: هناك النداء الصامت للأرض بكل خيراتها، وهناك القلق من فقدان رغيف العيش، وفيه الفرح الصامت من النجاح في إشباع كل الحاجات، وفيه أيضاً قلق الولادة والخوف من الموت. إن المنتج ينتمي، من خلال كل ذلك، إلى الأرض، إنه في حماية عالم الفلاحة ففيه يستريح مكتفياً بنفسه) (هايدغر).

لا وجود لهذه الحقائق مجتمعة في نفعية الحذاء وفي أقدام الفلاحة، إن اللوحة وحدها قادرة على بعثها وجعلها الحقيقة الوحيدة للحذاء.

لقد أصبح ناطقاً في الأحاسيس التي يمكن أن تستخلصها العين من لحظة توجد خارج اليومي كما يوحي به الحذاء. لقد اختفت النفعية فيه، وحضر تاريخ الفلاحة وتاريخ الأرض، تعبها وكدها وشقاؤها والسنابل التي رعتها والحبوب التي جمعتها، ستظهر هذه العناصر فجأة في الحذاء عندما ينفصل عن وظيفته ومحيطه. لقد امتلك حياة جديدة في اللوحة، خلصه فان جوخ من شيئيته المتمثلة في مادة مصنوعة وموجهة إلى استعمال بعينه، لكي يحوله إلى أثر في الفن تستحضر من خلاله العين حقيقة أخرى غير حقيقة النفع فيه.

فكيف حصل ذلك؟ لقد وصلنا إلى الكينونة الإنتاجية للمنتج، ولم يكن ذلك من خلال وصف حذاء حقيقي أو تفسير وجوده، ولا من خلال رصد سيرورة تصنيعه، ولا من خلال الطريقة التي يُستعمل بها فعلياً في أماكن مختلفة، إننا في واقع الأمر لم نقم سوى بأن أسلمنا قيادنا للوحة فان جوخ، وهي التي تكلمت، وألقت بحميميتنا إلى مكان آخر غير ذاك الذي تعودنا أن نكون فيه (هايدغر). فبدون اللوحة لم يكن لكينونة الأداة أن تظهر، فما تكشف عنه اللوحة هو حقيقة غطى الاستعمال على ما هو فني في (الشيء)، لأنه محدد من خارجه من خلال خصائص تحرمنا من تحديد كنهه.



جون بول دوبوا:

أكتب رواياتي لأتحرر

يعود جون بول دوبوا الذي ألَّف أكثر من عشرين رواية، منها رواية (حياة فرنسية) التي حاز بفضلها جائزة فيمينا لسنة ٢٠٠٤، هذه السنة بقوة بإصداره رواية (لا يستوطن الرجال العالم بالطريقة نفسها) عن دار النشر الأوليفيي. تحكي الرواية قصص رجال من ذوي النوايا الصادقة ممن عاكستهم الحياة، فانتهوا إلى فقْد كل شيء؛ رواية تضع أبطالاً هم في الحقيقة (لا أبطال) في مواجهة ويلات العالم المعاصر. وبحصول هذه الرواية على جائزة غونكور في الرابع من شهر أكتوبر هذه السنة ٢٠١٩، كان معه هذا الحوار:

حوار: غيوم إيرنير
ترجمة: نبيل موميد

وجدت أن الكتابة مهنة رائعة خاصة أنها لا تتطلب شهادة ما فقط الموهبة والرغبة

الجوائز لحظات سعيدة في حياتي أتمنى أن تستمر

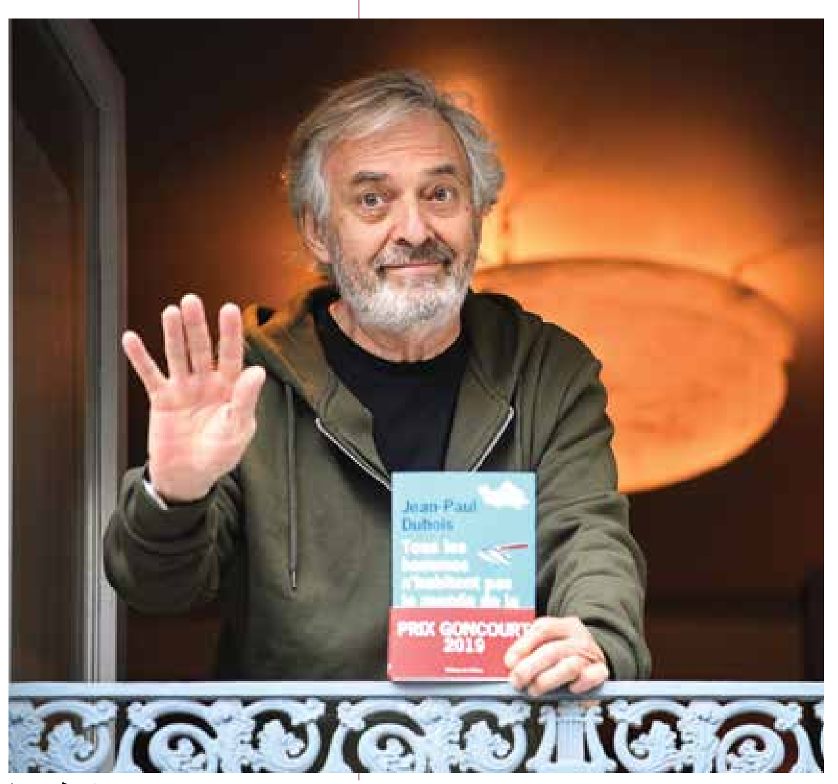
■ **بحصول روايتكم الصادرة عن دار (الأوليفيي) للنشر على جائزة غونكور، هل يعد هذا الأمر بمثابة وصولكم، بوصفكم روائياً، إلى خط النهاية؟**

– جائزة غونكور، هي بمثابة هدية أهدتها إليَّ لجنة التحكيم عندما أجمعت على اختيار روايتي؛ لذلك لا يمكن الحديث عن خط النهاية، فالنهاية الوحيدة التي أعرفها للحياة هي للأسف نهاية حزينة، على هذا الأساس، أعتبر هذه الجائزة مرحلة أو لحظة من اللحظات السعيدة في حياتي، وأتمنى أن تستمر الحياة على هذه الشاكلة.

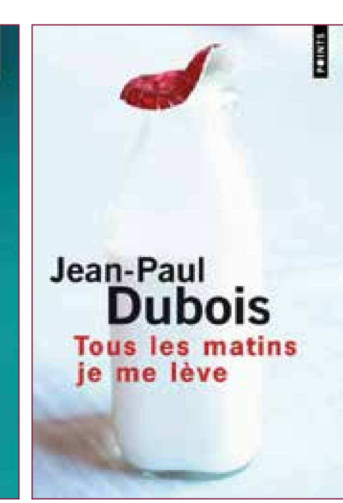
■ **قرأت أنك كنت ترغب في أن تصبح روائياً حتى تتمتع بالحرية، ما درجة صحة هذا الكلام؟**

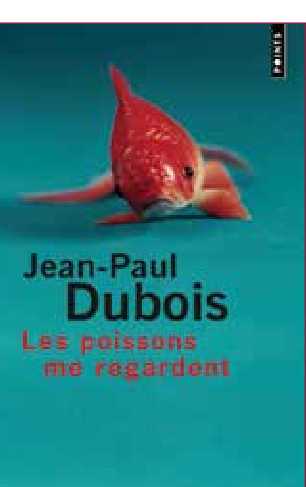
– لقد قمت بعملية حسابية للفترة الزمنية التي يشغلها العمل في حياتنا، فخلصت إلى التالي: إذا أضفنا الوقت الذي نصرفه في النوم إلى الزمن، الذي نقضيه متنقلين في وسائل المواصلات إلى فترات الدوام في العمل، إلى ما نحتاج إليه من وقت لقضاء الأشياء الضرورية في حياتنا، فلن يتبقى لنا إلا أقل من ربع يوم،؛ بل خمسه فقط؛ وبالنسبة إليّ لا يكفي هذا الوقت المتبقي لأي شيء، على هذا الأساس قلت منذ سنوات عمري المبكرة: (يستحيل أن أقبل بمثل هذا الوضع)؛ فالحياة ليست سرمداً، والموت قد يفاجئنا في أي وقت ويتوقف الحلم بذلك إلى الأبد. عقدت العزم إذاً على البحث عن المهن الأقل استنزافاً للوقت. ومن بين كل ما جربته، كانت الصحافة الأكثر قرباً إلى قلبي، خاصة أنها تترك لممتهنها وقتاً لا بأس به، إن هو نظم نفسه بطريقة مناسبة. بعد ذلك تساءلت عن المهنة التي قد تكون أحسن من الصحافة؛ فكان الجواب هو الكتب والكتابة، فهي مهنة رائعة أجيد القيام بها، خاصة أنها لا تتطلب شهادة ما، تستوجب الموهبة والرغبة، فشرعت في تأليف الروايات وفكرة استغلال وقتي تسيطر على كياني، ليس لأن وقتي ثمين، بل لأني أرغب في تبذيره بطريقتي أنا؛ بطريقتي التي تمتعني إلى أقصى حد. إن كتابة الروايات نشاط رائع للغاية، يتيح لك – فيما بعد – تحرير حياتك حتى تقوم بكل ما ترغب في القيام به.

■ **في روايتكم (لا يستوطن الرجال العالم بالطريقة نفسها)، تقبع الشخصية الرئيسية بول هانسن في السجن، متقاسمة زنزانتها مع هيلز أنجلز... هل كنتم ترغبون في البحث عما قد يسببه الزج في غياهب السجن لسنتين لسبب غير مفهوم للوهلة الأولى؛ سبب لن يخرج إلى دائرة الوضوح إلا في نهاية الرواية؟**

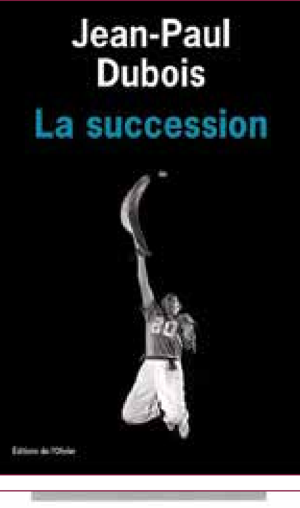


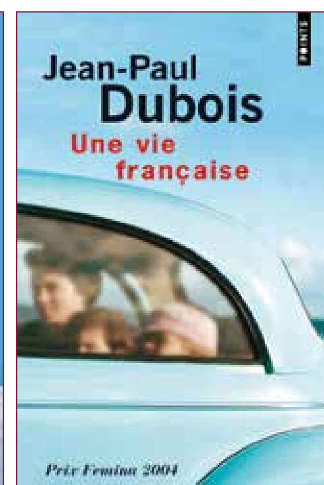
جون بول دوبوا



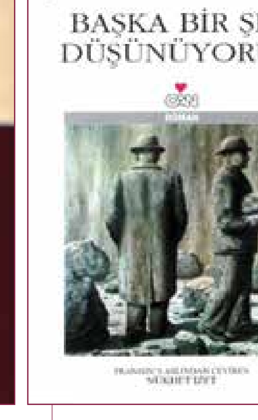














من مؤلفاته

– أظن أن جوابي سيكون مخيباً لأفق انتظارك، ذلك أن السجن – بالنسبة إلى السارد – هو بمثابة شكل من الأشكال الرائعة للحرية؛ هو مكان يتيح لك حيزاً زمنياً لتفكر في أشياء عدة. مرة أخرى أذكرك أن مفهوم السجن هذا خاص بالسارد فقط؛ إذ لا يجب أن ننسى الفظاعات التي تحفل بها أرجاء السجون، إن السجن بالنسبة إلى السارد حالة من حالات الرفاهية؛ فبالنظر إلى أنه أودع السجن، دون أن تكون هناك مؤشرات في حياته تدل على مصيره هذا، فإنه اعتبر سنتي الاعتقال فرصة لإعادة النظر في كل شيء: في العالم، وفي حياته، وفي ذكرياته، فرصة لفهم ماضيه والعيش مع أولئك الذين فقدهم في حياته حتى يتمثل الحاضر بشكل أفضل. من هذا المنظور، أعتبر السجن شكلاً من أشكال الهروب من الحياة الفعلية.

وفي كثير من الأحيان، عندما تكون الأمور على غير ما يرام، أقول في سري: يا إلهي، لو كنت معتقلاً في سجن، أو مودعاً في مستشفى للأمراض النفسية، لكنت قومت اعوجاج مسار حياتي. على هذا الأساس، يكون السجن، أحياناً، مناسبة لوضع النقاط فوق الحروف.

■ **بالنسبة إليكم، هل تعتبرون هيلز أنجلز (مرافق زنزانة) يُنصح به؟ بعبارة أخرى: هل تقبلون به أنتم رفيقاً لكم في السجن؟**

– أقبل به بصدر رحب، بيْد أنني لن أنصح به أياً كان؛ وذلك لأنه شخص يمتلك نظرة شديدة البساطة للعالم، شخص يعطي لما يحيط به دلالات رمزية، كالدراجة النارية مثلاً، شخص يعاني (رُهاب الشعر) حتى إنه يسقط مغشياً عليه عندما يحلقون له شعره. شخص مليء بالتناقضات؛ فعلى الرغم من أنه عنيف وفظ، فإنه يتأنق في ملبسه استعداداً لزيارة أمه. لقد قضيت مع هذه الشخصية المؤثرة سنتين من حياتي (زمن كتابة الرواية)، ويمكن أن أقول باطمئنان: نعم أقبل به.

■ **كان بطلكم الرئيس بول هانسن يشغل وظيفة المشرف على عمارة سكنية تحتوي على مسبح. رجل طيب، غير أن الظروف جعلته يلتقي بمسيِّر بناية وقح سيحول حياته إلى جحيم.**

الصحافة هي أقرب مهنة إلى الكتب والطباعة وتتطلب الموهبة

– لا أظن أن الأمر يتعلق بشخص وقح، بل بمسيِّر ينتمي إلى الزمن المعاصر، اعتاد عقلنة كل شيء وعدم الاهتمام بالتاريخ، ولا مجال بالنسبة إليه لمشاعر يمكن أن تنمو في فضاء هذه العمارة السكنية. يمكن أن نعتبره (مُخَفِّض تكاليف) ، نوع من الأنواع البشرية، التي ظهرت مع الاجتياح المادي للعالم. وعلى هذا الأساس، يمثل هذا المسِّير في الرواية ذلك الرجل العملي الذي يأتي فجأة من أجل تغيير كل شيء، بما في ذلك العادات، والتقاليد، والعلاقات الإنسانية.. لأنها بكل بساطة بدون فائدة، ولا حاجة لنا بها داخل العمارة، وتحت شعار تقنين المصاريف. ومن ثَمَّ تنقلب الأوضاع رأساً على عقب مؤشرة إلى نهاية عهد وبداية عهد جديد، سيحوِّر كل الروابط الاجتماعية داخل هذه العمارة السكنية المكونة من (٦٨) شقة.

▪ ينتابني إحساس بأن مسيِّر البناية ليس مجرد شخصية خيالية، بل هو شخص واقعي، أليس كذلك؟

– بلى هو كذلك. قابلت هذا الشخص بمونتريال بكندا، وقد أثر فيّ كثيراً؛ فهو نفسه من أنقذ حياة حماتي التي كانت مريضة آنذاك، حيث كان يخرج في الليالي الباردة، التي تقل فيها درجة الحرارة عن الثلاثين مئوية ليعيدها إلى شقتها. لذلك طلبت منه أن يأذن لي بأن أستلهم بعض لحظات حياته في روايتي، لقد فرح إلى درجة لا يمكن لك أن تتخيلها، لقد كان رجلاً لا يبخل على العمارة التي يسيِّرها مادام في مقدوره أن يُعطي.

▪ تكلمتم كثيراً عن السجن، وعن الطريقة التي (يلتهم) بها الرجال.

– زرت عدة سجون في أمريكا الشمالية، ومثلها في فرنسا؛ لقد كانت مخيفة للغاية؛ من يدخلها يحس بأن شيئاً ما ليس على ما يرام، لا أتحدث عن الاعتقال في حد ذاته، بل عن شيء أكبر منه، أتذكر أنني عندما زرت سجناً في مقاطعة (سانت كوينتين) شمالي ولاية كاليفورنيا أحسست بنفس ما أحس به عندما أكون في مركز من مراكز التدليك، لا أريد أن تفهم

PRIX GONCOURT

شعار جائزة (غونكور)



من أحياء باريس

الأمر فهماً خطأً، فأنا أقصد الإحساس بالتعاسة. في السجن تشعر بالمعاناة، وتشم روائح نَتِنَة، فضلاً عن الضوضاء الصاخبة، والتوتر الشديد. لا يمكن لأحد أن يتحمل مثل هذا النمط من الحياة. لذلك، حاولت في الرواية أن أجعل الشخصيتين الرئيسيتين تطيقان الحياة داخل فضاء السجن، من خلال خلقهما عالماً مُصغَّراً خاصاً بهما.

على أي حال، حاولت الشخصيتان أن تقيما عالماً يحمل كماً من الإنسانية، وذلك من أجل التأسيس لتسامح حتى تصبح الحياة مُطاقة. وكما رأيت، بعد انتهاء مدة الاعتقال، كانت العلاقة بين الشخصيتين قد بلغت درجة كبيرة من المودة استمرت لما بعد ذلك.

▪ يحتل الموتى مساحة لا يستهان بها في روايتكم، أحياناً إلى درجة تغييب وجود الأحياء.

– مثلما يحدث في الحياة الواقعية كذلك. وبالنسبة إليّ، أعيش مع كثير من الأموات – بل إنهم يعيشون فيَّ – لأنني في حاجة إليهم؛ بل إنهم عنصر ضروري في حياتي. يعود الفضل للموتى في تشكيل شخصيتي، ولايزالون يقومون بذلك إلى حدود هذه اللحظة الراهنة؛ لذلك ماأزال أعيش مع والدي، لا سيما أبي برغم كل الخصومات التي كانت بيننا خلال حياته، مع كل الأشخاص الذين أحبهم؛ لذلك لا أقيم كالآخرين فرقاً بين الموتى والأحياء، الموت غير مهم؛ فأبي – مثلا – يوجد معي أينما كنت: في مكتبي، في رواياتي.. بذكراه، بأدواته، بكتاباته (كان يكتب لمتعته الخاصة) التي تركها لي. ببساطة، الأموات جزء من حياتي، لذلك سيكونون بالضرورة جزءاً من رواياتي.

وعندما استُدعِيت إلى أكاديمية غونكور، كان أول ما قلته في جواب عن سؤال لصحافي من جريدة (لوفيجارو): إنني أدين بالشيء الكثير لشخصين غادرا عالمنا هذه السنة، وهما فيرجيني بتراكو، وفانسون أمبولد.

قصصي ورواياتي تحكي عن الرجال من ذوي النوايا الصادقة ممن عاكستهم الحياة

مازلت أعيش مع والدي برغم رحيله وأيضاً الأشخاص الذين أحببتهم ورحلوا



عبدالرزّاق الربيعي

جوخة الحارثي..
و«سيدات القمر»

فـي تلـك الليلة الرمضـانيّـة اجتمعنا كعادتنا، بين وقت وآخر، في بيت زميلة لنا، نتجاذب أطـراف الأحـاديث، وتلك الجلسات تقتصر على دائرة صغيرة، اعتدنا أن تكون في بيت، أو مطعم، واقتصر الحضور على السيدة د. غالية آل سعيد، والشاعر الكبير سيف الرحبي والفنانة التشكيلية بدور الريامي، ومرتضى اللـواتـي مدير متحف (المكان والناس)، والمضيفة وردة بهوان، أما الشاعر وسام العاني، فقد غادرنا بعد وقت قليل من بدء الجلسة، ليتابع في البيت الخبر المهم، الذي شغل الحياة الثقافية العمانية في تلك الليلة، وهو اعلان اسم الفائز بجائزة مان بوكر العالمية للرواية، ولأنّ من بين الأسماء اسماً عمانياً، هو الدكتورة جوخة الحارثي، لذا كانت الأنظار مشدودة للحفل الذي تحتضنه (راندم هـاوس) بلندن.

ومـن الطبيعي أن يتركّز الحديث حول الرواية العمانية، والتطور الذي تشهده، في السنوات الأخيرة ، وبروز أسماء أصبحت فاعلة في المشهد السردي الخليجي، والعربي، على مستوى القراءة، والنتاج، والجوائز التي تحصل عليها، وإذا كان د. ضياء خضير قد قال في كتابه (القلعة الثانية) لا يوجد الكاتب المتفرد فـي سماء القصة العمانية، فهناك نجوم متباعدة تمثلها أسماء عديدة صاعدة في مجرة أدبية حديثة التكوين(والنتيجة هي بقاء الجفاف في الواقع الأدبي العماني سمة عامة على الرغم من كل مظاهر الخصب وشاراته الكثيرة)، عـاد ليقول بصفحته بالفيسبوك (هناك الآن أكثر من نجم في سماء القصة، والـروايـة العمانية، والحـال فـي هـذا العام (٢٠١٩) غير الحال قبل (٢٠٠٩) والرهان الـذي وضعناه حـول هـذه النجوم العمانية في هـذا الكتاب وغيره كـان صائباً)، وهذا النجم الذي أضاء ليلتنا كان الدكتورة جوخة الحارثي التي كنا نجتمع على مائدة (أجرامها السماوية)، وهو الاسم الذي اختارته مارلين بـوث مترجمة الـروايـة لها بـدلاً من (سيدات القمر) في طبعتها الإنجليزية.

> حققت جوخة الحارثي قبل الجائزة إنجازاً أدبياً بفوزها في مسابقة الشارقة للإبداع العربي وتنوع إصداراتها بين الرواية والقصة وأدب الأطفال

وتطرّقنا إلى منجز جوخة، الذي حقّقته على مـدى الـسـنوات السابقة، فقد فـازت مجموعتها القصصية الأولـى (مقاطع من سيرة لبنى إذ آن الرحيل) في مسابقة الشارقة للإبداع عام (٢٠٠١)، فكانت الشارقة فاتحة خير بـالنسبة لها، خليجياً وعربياً ، وقبل ذلك فـازت في الملتقى الأدبـي عن قصة شاركت بها، قبل أن تصدر روايتها الأولى (منامات) عن المؤسسة للدراسات والنشر عام (٢٠٠٤م)، وأعقبتها بمجموعة قصصية هي (صبي على السطح) ٢٠٠٧عن دار أزمنة للنشر، وتوالت إصداراتها التي تنوعت بين الرواية، والقصة، والنقد الأدبـي، وقصص الأطفال:(في مديح الـحـب، عش للعصافير، السحابة تتمنّى، ملاحقة الشموس: منهج التأليف الأدبي في كتاب خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني)، كما سبق لها الفوز بجائزة السلطان قابوس للثقافة والفنون والآداب

عن رواية (نارنجة ٢٠١٦م)، وأفضل رواية عمانية لعام (٢٠١٠) عن (سيدات القمر) التي عادت للواجهة مجدداً، ولكن على نطاق دولي لتبلغ العالمية، بعد أن قامت بترجمتها إلى الإنجليزية الأكاديمية الأمريكية مارلين بوث، التي تقاسمت معها قيمة الجائزة التي تبلغ ٦٠ ألف دولار.

إضافة إلى إسهامها مع مؤلّفين آخرين في كتاب (دراسات في أدب عمان والخليج).

ثم توقّفنا عند رواية (سيدات القمر) التي تطرّقت فيها إلى المجتمع العماني، والتغيرات التي حصلت به، وأشرت للحاضرين إلى أن الكاتبة أولت المكان عناية خاصة، فأحداث روايتها تدور في قرية (العوافي)، منطلقة من البيئة العمانية، لذا حملت نكهة خاصة بها، قد تكون غير مألوفة للقارئ الغربي، وهذه نقطة في مصلحتها، مستشهداً بجواب لها في حوار سابق أجريته معها، تحدثت به عن أثر المكان في أعمالها، فقالت(ما أقلقني في الغربة هو سؤال الهوية، والكتابة في كثير من الأوقات كانت محاولة لتقبل، أو تفهم، أو احتواء هذا السؤال، مما جعلها تنطبع بطابع المكان العماني أكثر من أي وقت مضى، كأني أحتمي بالرحم الأولى من أسئلتي الجديدة، ، والمكان كما ترى مهم بالنسبة لي، لكنه لا ينبثق بالضرورة من المكان المعاش، فنحن نختزن الأماكن كما نختزن الأفكار، وفي لحظة الكتابة المعقدة تتفاعل كل العناصر لتنتج النص).

بدأ الحفل، وتصاعدت دقّات قلوبنا، وكان السؤال الذي يدور في رؤوسنا: هل تكون جوخة الحارثي أوّل عربية تنال هذه الجائزة التي سبق أن نافس عليها العراقي أحمد سعداوي بعد وصوله القائمة القصيرة عن روايته (فرانكشتاين في بغداد)، لكنها ذهبت إلى سواه؟ وخشينا أن تتكرّر النتيجة! مرّت الدقائق ثقيلة، ونحن ننظر إلى هواتفنا بانتظار النتيجة، محاولين إشغال أنفسنا بأحاديث جانبية، وفجأة صاحت بدور الريامي: صفّقوا لجوخة الحارثي، وبدون وعي منا صفّقنا جميعاً ثم تبادلنا التهاني، وكأن كلاً منا فاز!! وبعد هذه الفرحة العارمة التي عصفت بالمكان، قالت السيدة د. غالية آل سعيد: كنت واثقة من الفوز، رغم أن وصول رواية جوخة للقائمة القصيرة من بين ١٠٨ روايات كتبت بـ٢٥ لغة، ثم دخلت المنافسة مع ١٣ رواية، هي القائمة الطويلة، كان بحد ذاته فوزاً، لكنّ سقف طموحاتنا كان أعلى، وجاءت النتيجة مطابقة لما نحلم به. واعتبر الشاعر سيف الرحبي، نيل جوخة هذه الجائزة العالمية الرفيعة (إنجازاً تاريخيا، ليس فقط للكاتبة، بل للأدب العماني، والثقافة العربية، وهو يحمل رسالة ضمنية للعالم بأن الأدب العماني يتقدم نحو الأجمل، والأعمق)، وهذا ما تطابق مع قول الدكتور جوخة الحارثي، في أول تصريح لها ، إذا اعتبرت فوزها (إنجازاً كبيراً للأدب العماني، خاصة، يعطينا الأمل بأن الأدب العماني يقرأ على نحو أوسع عالميّاً، ويعطي الأمل للكتّاب العمانيين بأن أعمالهم لا تقلّ جودة عن الأعمال العالمية، بل تنافس، وتفوز عليها، والمزيد من الترجمة، والتعريف بالأدب العماني، ويفتح الأبواب لينال المنزلة التي يستحقّها).

وسرعان ما انتشر الخبر السعيد عبر وسائل التواصل الاجتماعي، وتوالت التهاني التي وصلتنا من كل مكان، وتذكّرت الروائي العربي الكبير، الذي أبلغني قبل أسبوع أنه قابل في ملتقى الرواية العربية السابع الذي أقيم بالقاهرة روائيّة عمانية، حمّلها سلاماً لي، فسألته عن اسمها، فقال(لا أتذكّر)، ولم تكن تلك الراوية سوى (جوخة الحارثي)، وتساءلت ماذا سيقول بعد أن أصبح اسم (جوخة) على كلّ لسان؟ واعتبر السيد سعيد بن سلطان البوسعيدي مدير عام الفنون بوزارة التراث والثقافة الفوز حافزاً كبيراً لكل مبدع عماني للاستمرار في الكتابة، بثقة عالية، كونه يجعل المهتمين يتوقفون عند الأدب العماني وقراءته بعين فاحصة.

إن نيل جوخة الحارثي هذه الجائزة قلب الكثير من المعادلات، ولفت الأنظار إلى الأدب العماني، والسرد خاصة، فأضاء قمر (جوخة الحارثي) تلك الليلة سماء السرد العربي، وقلوبنا التي غمرتها فرحة لا توصف!

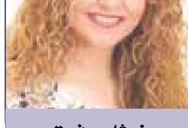
أضاءت بفوزها سماء السرد العربي ولفتت الأنظار للأدب العماني العربي

قامت الأكاديمية الأمريكية مارلين بوث بترجمة الرواية إلى الإنجليزية تحت عنوان (أجرامها السماوية)

تتطرق (جوخة) في روايتها إلى المتغيرات التي حدثت للمجتمع العماني عبر ثلاثة أجيال

نادت بشخصية معاصرة للمرأة العربية

ليلى الصباغ.. من رائدات الفكر والأدب


غيثاء رفعت

أسماء نسائية عديدة، لم يكن مرورها في التاريخ عابراً، وما فعلنه في سبيل خدمة مجتمعاتهن والبشرية، سُطر بكلمات من نور في تاريخ الشعوب والوجدان الجمعي العام، ذاك الذي يحفظ بماء القلب بديع ما صنعنه في مختلف مضامير الحياة. اسم من تلك الأسماء الرفيع نجمها في ضمير الناس ووجدانهم، الدكتورة ليلى الصباغ (١٩٢٤- ٢٠١٣)، مربية وأكاديمية وكاتبة سورية، عدا عن كونها رائدة من رائدات الفكر والأدب والتعليم.

دخلت التاريخ من أوسع أبوابه، فهي أول امرأة سورية تحظى بعضوية مجمع اللغة العربية منذ تأسيسه عام (١٩٢٢) في دمشق، وذلك بعد أن استطاعت في أربعينيات القرن الماضي، أن تخط لنفسها طريقاً خاصته، برغم قلة بنات جيلها، رمزاً من الرموز الثقافية العريقة، واضعة نفسها وفكرها وحياتها الشخصية في خدمة هدف وغاية أرفع شأناً وأعلى سمواً، وأي سمو يداني سمو الفكر والعقل المطعم بندى القلب وما يعتمل فيه من مشاعر عميقة، هي الدافع في الذهاب نحو ما ذهبت إليه ليلى، ابنة الحياة، وواحدة من اللواتي صنعن فيها بيرقاً يرف والطيور لم تُبتكر بعد، لتثبت فعائلها جدارة المرأة العربية بتلك الروح العالية الورد التي تخفق بين جنباتها، مؤكدة بما لا يرقى إليه شك، قدرتها على المشاركة في بناء الشخصيات النسائية العربية الحديثة، بعد عهود من تحجيم لدور نصف المجتمع، ونبضه الأكثر لطفاً ودعةً ومثابرة.

تعد ليلى الصباغ من رائدات الفكر في الوطن العربي، استطاعت بما صنعته في حرفة الكتابة الأدبية، أن تجمع بين الأدب والتاريخ بمنهجية علمية قل نظيرها، غير عابئة بالصعوبات التي غالباً ما تواجه هذا النوع من العمل المضني، فلقد حرصت كل الحرص على مواكبة العصر غير مبتعدة عن الجذور، صابّة تركيزها العميق على الهوية واللغة وقراءة التاريخ والعبرة، لتضعها بما وصلت إليه بشغفها الدؤوب، في خدمة المجتمع والإنسانية جمعاء، ولتكون أيضاً خطواتها في هذا المضمار، نقاط علام مضيئة وكسر حاجز ثقيل الحضور في حياة المرأة العربية عموماً، إن كان في هذا السياق أو في غيره، فالريادة تعني أن تقدِم على ما يتهيبه الآخر ويخشاه، هذا كله جاء إلى جانب عنايتها بالجانب النسائي في السياسة والأدب، لتصبح ببديع فعالها معلماً حضارياً مضيئاً من معالم دمشق، وجزءاً لا يتجزأ من تاريخ الشام الحديث.

ولدت ليلى الصباغ في دمشق عام (١٩٢٤)، وعملت بالحقل التدريسي في التعليم الثانوي والجامعي في سوريا، كما قامت بالتدريس في جامعات الجزائر والإمارات، ولها العديد من الكتب والأبحاث، ومن أهم إرثها من المؤلفات (المجتمع العربي السوري)، و(المرأة في التاريخ العربي– مرحلة العصر الجاهلي)، و(تاريخ العرب الحديث والمعاصر)، و(نساء ورجال في الأدب والسياسة)، و(من الأدب النسائي المعاصر)، وعملت أيضاً باحثة في

الموسوعة العربية، وترأست قسم الحضارة العربية فيها، قبل أن تتفرغ لمؤلفاتها وتحقيقاتها. ولها العديد من المؤلفات في اختصاصات مختلفة، ولا سيما ما يتعلق بمنهجية البحث التاريخي، وأهم ما صبّت جل عنايتها عليه، من خلال نتاجها الأدبي، هو تأكيد أهمية وضرورة وحتمية دور المرأة في السياسة والأدب والإصلاح في المجتمع العربي، لكنها لم تركن لحد الكفاية في بحثها وما وضعته من مؤلفات في التاريخ العربي، وما مر عليه من ثقافات مختلفة عبر مراحله المختلفة، بل إنها مضت نحو عوالم أرحب وأكثر سعة في الرؤية والمقاربة واستخلاص العبرة، وذلك في مؤلفها عن تاريخ أوروبا في العصر الحديث.

تركت ليلى الصباغ عشرات الكتب المنشورة في ميادين البحث التاريخي والأدبي، إضافة إلى الكثير من الأبحاث التي نشرت في دوريات علمية مختصة، ومن أهم كتبها: (المجتمع العربي السوري في مطلع العهد العثماني ١٩٧٣)، (المرأة في التاريخ العربي)، (دراسة في منهجية البحث التاريخي ١٩٧٩)، ويعتبر من أهم مؤلفاتها على الإطلاق، ففيه تناولت بشيء من التفصيل الدقيق، علم التاريخ وتعريفاته، والمناهج والاتجاهات السائدة في الكتابة التاريخية، والأسس التي ينبغي توافرها في المؤرخ من صفات علمية وأخرى خلقية، تجعله قادراً على أن يضطلع بهذا الدور الجسيم. وإضافة إلى ما سبق؛ تركت أيضاً في المكتبة العربية (تاريخ العرب الحديث والمعاصر)، و(الجاليات الأوروبية في بلاد الشام في العصر العثماني ١٩٨٩).. وغيرهما.

اعتمدت الصباغ منهج البحث التاريخي للوصول إلى الحقيقة التاريخية، وإعادة بناء الماضي بكل دقائقه وزواياه، فلقد كانت ترى أن التاريخ علم تجريبي قائم على استخلاص العبرة، خصوصاً أن خامته في الأساس هي الحوادث البشرية، لتتعامل معه وفق معرفة علمية دقيقة، على أنه ذو منهج وطريقة في البحث والتقصي، مثلها مثل مناهج العلوم الوضعية الأخرى.

وبينت الدكتورة الصباغ في دراساتها البحثية لواقعها المحلي والعربي عموماً، أن العرب سبق لهم أن عرفوا طرائق النقد الحديثة في التاريخ قبل أن يعرفها الغرب بزمن طويل. وامتلكت منهجاً واضحاً في التأليف، يقوم على الإيجاز في الشرح والتقديم، والتوهج في الفكرة والإضاءة، وكان من شيمها المفتقدة في زمننا اليوم، هو عدم خوضها في مجالات لم تحط بها إحاطة كاملة، فهي كمؤرخة أولاً، تستند إلى المنهج الوصفي التاريخي، وتعتني بالتفاصيل الدقيقة فيه، ولكنها لا تغفل عن التحليل والنقد، بخاصة نقد المرويات التاريخية.

كما لجأت الصباغ إلى المنهج المقارن بغرض استنتاج الحدث الحقيقي من ذاك المزيف، وواحدة من تلك المقارنات، جاءت في أحد بحوثها بين جامع الزيتونة في تونس وجامع بني أمية في دمشق، معتمدة في ذلك على المعلومات الواردة في المصادر التاريخية المختلفة المؤكدة، وبين عدة نسخ مختلفة للنص المحقق وهذا جهد جبار، ويمكن الجزم بأن أهم ما يميزها في ما ذهبت إليه، هو عدم ركونها إلى إصدار الأحكام على الحوادث التاريخية، انطلاقاً من التعصب القومي أو الشخصي، ويمكن القول إن أكثر ما يميز أسلوبها هو الرشاقة، والبساطة، وتجنب الإيهام، وتسلسل الفِكر والعبارات، والخلو من الأخطاء النحوية والتعبيرية.

وضعت الدكتورة ليلى ثلاثة مؤلفات خاصة بالمرأة، وهي: (المرأة في التاريخ العربي)، (الأدب النسائي)، (رجال ونساء في السياسة والأدب)، فضلاً عن بحث مطول بعنوان (المجمع العلمي العربي والمرأة)، وهذا يدل على إيمانها الحقيقي في تمكين المرأة العربية من أدواتها، وتوسيع مداركها، وحثها على أن تمضي في حاضر تصنعه لأبنائها، ولأجيال لا بد أن تكون القيم العربية هي بوصلته الفعلية.

أحد العوامل التي دفعتها للبحث في حياة المرأة العربية، واستخلاص دروس التاريخ من مجتمعاتنا العربية الحضارية، التي كان حضور المرأة فيه حضوراً حقيقياً في الحياة الاجتماعية، كانت (التقاليد) التي حالت بينها وبين الالتحاق بجامعة القاهرة. ومما يحسب لها، أنها لم تتعامل مع هذه التقاليد على أنها عوائق بمجملها، لكنها ميزت بين تقاليد واجبة الاتباع مستمدة من الشريعة الدينية والأخلاقية، وأخرى مجحفة مستمدة من الممارسات الاجتماعية، وما من سند شرعي لها، وهي من أكثر ما يعوق تطور المرأة.

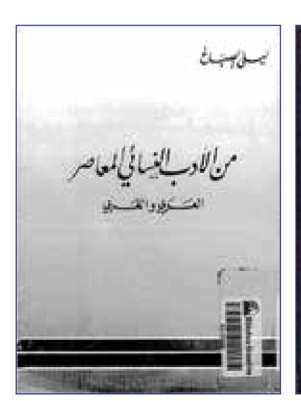
ليلى الصباغ؛ بما صنعته وما ناضلت لأجله قولاً وفعلاً، هي رمز من الرموز الثقافية النسائية والاجتماعية أيضاً، سيدة لم تجنح إلى مجانبة النزاهة العلمية، وتغليب الأيديولوجيا والشعبوية على أحكامها التاريخية، كما لم تذهب إلى حد استبدال قيمها الثقافية والاجتماعية بقيم الثقافة الغربية.

توفيت في السابع من شباط عام (٢٠١٣)، تاركةً وراءها إرثاً تاريخياً بحثياً، ومحققةً نموذجاً فريداً للمرأة العربية الباحثة والعالمة والمربية.

> كانت أول امرأة سورية تحظى بعضوية مجمع اللغة العربية

> قامت بالتدريس في جامعات سوريا والجزائر والإمارات إيماناً منها بأهمية إعداد المرأة للمستقبل

> تركت عشرات الكتب في مجالات البحث العلمي والتاريخ والأدب وخصت المرأة العربية بجزء منها



من مؤلفاتها



مصطفى محرم

الإعلام والبحث عن هوية

قد يتساءل بعض الناس عن سبب اختراع التلفزيون مع وجود السينما، هل أضاف التلفزيون جديداً إلى فن الصورة المتحركة؟ هل يعتبر التلفزيون بشكل عام واحداً من الفنون مثله كمثل الموسيقا والشعر والمسرح والسينما مثلاً؟ كيف نستطيع أن نعتبره فناً وهو يعتمد على الصورة التي هي في الوقت نفسه أساس اللغة التي اتخذها فن السينما للتعبير؟ بماذا يختلف التلفزيون عن السينما؟ قد تتبادر كل هذه الأسئلة وغيرها في أذهان الكثيرين منا من حين لآخر.

لقد اضطرت السينما من أجل أن تتطور وتصبح فناً وتصبح لديها لغة قادرة على التعبير، إلى أن تعتمد في البداية على غيرها من الفنون الأخرى الراسخة، وذلك من أجل الحصول على المادة التي تعبر عنها بالشكل الخاص بها. ونال المسرح في البداية النصيب الأكبر، على اعتباره مادة جاهزة من ناحية القصة والممثلين، بل والديكور أيضاً، ولا ينقصه غير آلة التصوير السينمائي لكي تسجل ما يحدث على خشبة المسرح. وظل الأمر هكذا إلى أن أدرك المتفرج السأم من مشاهدة أناس على شاشة السينما لا يتحركون إلا في أضيق الحدود، ويلوحون كثيراً بأيديهم، وتبدو على وجوههم تشنجات عصبية من أجل التعبير، حيث كانت اللغة المسموعة مفتقدة، وعندما نطقت الأفلام أدارت ظهرها قليلاً للمسرح واعتمدت بقدر كبير على الرواية الأدبية، خاصة ذات الشهرة الكبيرة، إلى أن أصبح للسينما استقلالها وذاتيتها واستطاعت أن يكون لديها كتّابها الذين أبعدوها إلى حد كبير عن منطقة الأدب من أجل أن تصبح السينما فناً مثل بقية الفنون له لغته وموضوعاته، أو بمعنى آخر له شكله ومضمونه.

ومن تلك الخلاصة السريعة لتطور الفن السينمائي، والتي تشير إلى اعتماده في نشأته على فنون أخرى، نجد أن التلفزيون قد اتبع نفس المسيرة. فقد خرج التلفزيون من أحضان السينما الأم وأخذ عنها الكثير من الصفات الجوهرية. إن التلفزيون يبث إلينا ما يريد أن يبثه من خلال صور. وبما أنه لم ينشأ صامتاً مثل السينما، وولد ناطقاً، بل ولد ثرثاراً لا يكف عن الكلام، فالصوت ينافس الصورة ويتفوق عليها أحياناً، وربما أتت هذه المنافسة من طبيعة هذا الوسيط الجديد، فهو قد اخترع من أجل أن يشاركنا مثل الراديو حياتنا المنزلية وحياتنا الأسرية، بل إنه يدخل حجرات نومنا، ويشاهده الرجال والنساء، الكبار والصغار منهم بمختلف طبقاتهم الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولذلك كان لا بد للتلفزيون أن يكون مختلفاً ولو بشكل قليل عن السينما. نحن نذهب إلى السينما طواعية ونختار ما ننوي أن نشاهده، ونعقد عليه العزم ونوفر له المال ما يمكننا من شراء تذكرة لدخول دار العرض السينمائي متحملين المسؤولية بكاملها. كانت الصور الثابتة من بعض لقطات الفيلم خير دليل على نوعية الفيلم، ثم ظهر بعد ذلك التصنيف العمري لمن يشاهدون الفيلم.

وأباح دخول التلفزيون إلى حياتنا الخاصة أن يجعله مختلفاً إلى حد ما عن السينما، فنجد أن الصوت في التلفزيون ينافس الصورة، كما سبق وأشرنا، وأن يكون في بعض الأحيان أقرب إلى الشكل الإذاعي، وذلك من أجل ألا ينقطع حبل المتابعة إذا انشغلت ربة البيت أو انشغل أي فرد أثناء المتابعة البصرية بعمل يقتضي منه النهوض والابتعاد عن جهاز التلفزيون، فيدركه الصوت أينما كان في البيت أو المكتب.

وعندما نتأمل ما يبثه التلفزيون من مادة، نجد أنه لا يختلف كثيراً عن السينما، فهو يقدم لنا الدراما الطويلة والقصيرة، ويقدم لنا الجريدة المصورة، ويقدم لنا الأفلام التسجيلية بجميع أنواعها، ويرى بعض الناس أن هذا التشابه يتسم بالحرص، وأحياناً بالحرص الشديد الذي يصل إلى درجة الرقابة على المَشاهد الخاصة بالنسبة إلى التلفزيونات الرسمية التي تمثل الدول وتنطق بألسنتها، فنجد أن هذه الدول تتحكم في السياسة العامة لما يبثه التلفزيون، فتمنع ما يتعارض مع مصالحها وتبيح ما يتوافق معها.

وقد أخذ التلفزيون عن المسرح أكثر مما أخذته السينما، حتى إنه في بعض

الأحيان نستطيع أن نقول إنه أخذ المسرح كله، فهو يقوم بنقل المسرحيات كاملة بممثليها وجمهورها صوتاً وصورة على الهواء، وهو الأمر الذي عجزت عنه السينما. وتأثرت الدراما التلفزيونية كثيراً بالمسرح، حتى إنها تبدو في أضعف أشكالها أشبه بالمسرحية واعتمادها المطلق على الحوار. وابتكر التلفزيون في بداياته ما يعرف بالدراما الحية، أي أنه يقوم بتقديم عمل درامي طويل أو قصير على الهواء مباشرة، برغم ما في ذلك من خطورة قد تؤدي إلى نهاية مؤسفة، فقد يتعثر أحد الممثلين في أداء دوره بشكل يثير الضحك، أو يسقط أحد الأشياء أثناء البث، أو يتأخر أحد الممثلين قبل استخدام المونتاج في الدخول إلى الديكور المخصص له، أو تتعطل إحدى الكاميرات أو ينسى المصور المكان الذي سوف يذهب إليه بكاميرته لاستقبال الممثل الذي يجري لاهثاً ليلحق بالديكور الآخر ليكمل دوره، حيث ينتظره زميله أو زميلته للرد عليه فلا يجد الكاميرا في انتظاره، أو قد يعطس أحد العاملين في الاستوديو عطساً متواصلاً نتيجة لصقيع أجهزة التكييف، وفي النهاية فإن المشاهد الجالس في بيته يشاهد هذا العرض الحي، قد لا يجد أو حتى يشعر بالفارق لو كان هذا العرض قد جرى تسجيله قبل بثه بساعات، أو أي فترة زمنية، فإن هذا لن يزيد من جودة العمل وإن كان يزيد من توتر العاملين فيه. ويختلف هذا العرض الحي أيضاً عن المسرح الذي يريد أن يحظى مثله بهذا التميز، فإن المشاهد لا يرى الممثل بلحمه وشحمه، ولا يشعر بلفح أنفاسه التي تلفح وجه المشاهد الذي يجلس في الصفوف الأمامية في المسرح، فالعرض التلفزيوني الدرامي لا يختلف مهما كانت ظروفه عن العرض السينمائي، فهو يصل إلى المتفرج من خلال صورة بصرف النظر عن زمن بث هذه الصورة أو الطريقة التي تم البث بها.

الاختلاف الحقيقي والجوهري الذي يميز التلفزيون حتى عن الراديو، هو البث المباشر بالنسبة إلى الأحداث التي تجري في واقع الحياة. يجلس المشاهد في بيته ويرى ما يحدث في بلده أو في بلاد أخرى أمامه في التو واللحظة، فالأخبار تتدفق أمامه وأحداث المباريات الرياضية يشاهدها في وقت حدوثها، إن هذا البث المباشر هو الذي جعل التلفزيون يتفوق على الجريدة اليومية، فنحن نرى الأحداث والأفكار ثم نقرؤها في اليوم التالي في الجريدة، فإذا بنا نقرأ عن أشياء أصبحت في الزمن الماضي بعد أن شاهدناها في الزمن المضارع في التلفزيون، وقد يرى بعضنا أن التميز الوحيد في الجريدة في تقديمها لأخبار متنوعة قد لا يملك التلفزيون من الوقت والاهتمام لبثها مباشرة مثل بعض الأخبار الفنية أو الاجتماعية، أو بمعنى أكثر دقة أخبار الناس، حيث أصبحت القنوات الفضائية تنافس الصحف في ذلك وبشكل أكثر إقناعاً، وذلك بتصوير الخبر نفسه وظهور أصحابه من النجوم أو الناس العاديين.

وفي الحقيقة أن الجريدة أصبحت لا تملك ما يشجع الناس على شرائها سوى التحليلات السياسية والأدبية لمن يجيدون القراءة، وهو في الواقع إجراء استطاع التلفزيون أن يحققه باستضافته بعض الأشخاص الذين يقومون بالتحليلات السياسية والاقتصادية والفنية، بل ويقدمون تحليلات في كل فروع المعرفة.

والمتأمل أيضاً لما يبثه التلفزيون من أعمال درامية يقوم بإنتاجها ويتم تصويرها بطريقة الفيديو، يجدها في معظمها لا تناسب أو تتلاءم مع العصر الذي نعيش فيه. وربما أبرز الأشكال الدرامية هي المسلسلات التي قد تصل حلقاتها إلى المئات، وقد نتساءل: هل هذا الشكل الدرامي يناسب ظروف العصر؟ هل يتناسب مع إنسان القرن الحادي والعشرين؟ هل يلائم عصر السماوات المفتوحة والقنوات المتعددة التي أصبحت بالمئات تبث التنوع الذي يعطي هذا الجهاز السحري تميزه الكبير؟ ففي خلال ساعة أو ساعتين يستطيع المرء أن يشاهد كل برامجها ببث العديد من المسلسلات المختلفة الأنواع والمتشابهة الموضوعات والشخصيات. وإذا كان لدى المشاهد الوقت الكافي لمشاهدة كل ما يعرضه التلفزيون من مسلسلات عربية وأجنبية، فيجب عندئذٍ أن يمتلك عقلاً أقرب إلى الكمبيوتر لمتابعة كل هذا الكم من الأحداث والشخصيات في هذا الزخم الدرامي.

هل يعتبر التلفزيون واحداً من الفنون مثل السينما والمسرح والموسيقا...

التلفزيون يشاركنا حياتنا اليومية وتفاصيلها وتشاهده كل فئات وشرائح المجتمع

إن الشكل الدرامي الذي يقدمه التلفزيون لا يتناسب مع العصر الذي نعيشه



يحاول سبر غيمة المدينة

أحمد العسم.. تجربة قادمة من مستقبل الشعر

عبدالهادي روضي

ترتبط الكتابة بالدهشة، وبسعى الشاعر الحثيث إلى تفجير المناطق النائية والمعتمة المطلة على تخوم العالم وجراحه، مثلما ترتبط بالحرص الدؤوب الذي يبذله الشاعر من أجل التخلص من أعبائها المضاعفة على مستويي البناء والدلالة النصيين، وكلما ارتبطت الكتابة الشعرية بخلخلة معاييرها القديمة المعيارية، وسعت إلى استنبات معايير جديدة متناغمة مع التحولات الحضارية والإنسانية، إلا وعبرت عن انخراط شاعرها في السيرورة، التي يختارها نهر الشعر راهناً، بعيداً عن سلطة المعايير الكمية، التي ظلت متحكمة في عملية الخلق الشعري عربياً وكونياً.

> شقّ مجرى تجربته الشعرية تشريحاً للحياة في أنفاقها المبهجة والمعتمة

وبحثاً عن كوات مضاعفةٍ للحلم في زمن تضيف فيه شرفات تفجير ينابيع الحلم ذاته، يمارس الشاعر الإماراتي أحمد عيسى العسم، شقّ مجرى تجربته الشعرية تشريحاً للحياة، في مسعى يروم اختبار أنفاقها المبهجة والمعتمة، بل إنه يسعى إلى تعرية الركام الكثيف الرابض في النفس، هو العائد من وَدَعَاتٍ عَنِيفَةٍ، وتشدقاتِ القلق المؤثرة في تراجعه، والساعي إلى تحرير الحزن جاعلاً من الألم صرخات عقلية تأملية، واستدراجاً ناعماً لتهدئة انفعال اللحظة، وسكونها في المحتوى، لذلك كله، يقف الشاعر على طرق المجاز، وأحياناً يطل من نافذة النثر المتسعة للاحتمال وللتأمل، قارئاً الازدحام في الفراغ.

بهذا الوعي الدفين في أغوار الشاعر، يباشر عملية توصيف أغوار الروح المحفوفة بجرعات المحبة، ونظرات تتأمل انهيارات العالم، وتجتهد في ترتيق خيبات العالم، وذهاب الإنسان إلى الانهيار، حيث انهيار اليقين في سيادة حياة تنتصر للعصافير وللفرح، مهما بدت العزلة وشاحاً يدثر الأعماق القصية للذات الشاعرة:(نعيش العزلة/ كلما أتاحوا لنا الفرصة/ وتركوا الدعوة مفتوحة/ مستنا يد الطريق/ وذهبنا مغامرين).

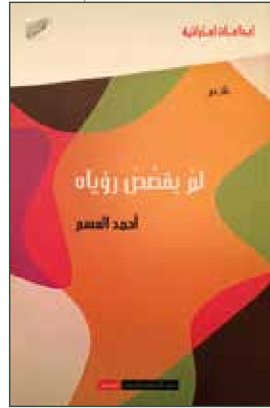
للمغامرة دال الذهاب إلى المستقبل، وتجاوز للحاضر بما هو مناطق لاستيقاظ الألم، وتأجج نيران الإحساس الفجائعي، فالشاعر يحتاج مثل المحب إلى عزلة مضاعفة لاختبار الحياة، وممراتها المنذورة للتيه وللحزن المعتق، وتشذيب رؤاه وقناعاته بمنأى عن فوضى الحياة، واشتباك العالم مع العدم، والعزلة التي تحياها الذات الشاعرة تتساوق دلالياً مع الهرب، باعتباره مسلكاً ترتاده الذات نفسها وهي تبني خلاصها الوجودي، تأسيساً لوجود بديل خارج معطف التصوف والعهود الضاربة في النبل(كم عليّ الهرب/ من تصوفي/ والتنصل من عهودي)، مادامت الحياة التي تحياها الذات الشاعرة لا تتسع لنزعاتها التواقة إلى التصوف الوجودي، لذلك يتحول المنزع الصوفي للذات الشاعرة إلى عبءٍ، يثقل حواس الشاعر في زمن يتكالب فيه الألم، ويتعاضد مع وهن الجسد وانهياره، مما يجعل انفجار الإحساس الفجائعي شبيهاً ببركان يعري ضيق أفق المراهن عليه، أي الحلم، بل إنه يكشف استحالة ممكناته (بعيد هو الحلم/ ومضة حب سريعة/ ورسالة في زجاجة/ تاهت في الماء).

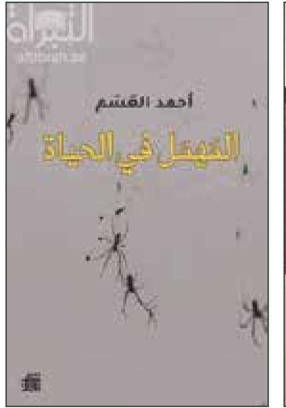
وترتبط استحالة تحقق الحلم بوصفه خياراً تستند إليه الذات الشاعرة في تشييد تشبثها بالحلم، بالرهبة بما هي فاعلية موازية تتمسك بها الأنا الشاعرة، وتدفعها إلى الانفلات من الفضاءات المفتوحة على الضجيج والروتين والملل الفادح، كأن الذات الشاعر، لا تجد تحققها الإنساني بدهشته المشرعة على الإنصات العميق لوشي الروح الرافضة للحياة المتكررة الإيقاعات، والمتطلعة إلى العودة إلى أماكن ترتبط بنشيد التراب، وحبو البدايات، لذلك يربط الشاعر تنامي الرهبة بدواخله بالأماكن الأكثر هدوءاً، وتفجيراً للمشاعر الفياضة(لا أعرف لم الرهبة/ تربط روحي بالأماكن/ الهادئة في رأس الخيمة/ حيث المشاعر الفياضة)، فمكان مفتوح كـ(رأس الخيمة) يصير ملاذاً يعيد للذات الشاعرة إحساسها المفقود بالمدن الكبرى، ويمنح إمكانات لإعادة ترتيق الشروخ التي اعتملت الذاكرة والوجدان، بما أنها توزع قيم المحبة، وتجعل الصفات بمثابة اتفاق يوحد الإنسان بأخيه الإنسان، ولا شك أن شحن المدينة بهذه الصفات والأدوار، يناقض الصورة النمطية التي روّجها الشعراء القدامى والمحدثون عن المدينة كفضاء جغرافي، يجلي الفوضى، ويحتضن الإحباط، ويعكس السلوكات الشاذة والطباع الجافة، (في رأس الخيمة/ المحبة حكمة/ المعالم جذور/ الصفات الجميلة اتفاق).

وعندما تكشف الذات الشاعرة عن هذا الارتباط بقيم المحبة، والانتصار لقيم الجماعة، تتحول الكتابة إلى كشف عن القلق الداخلي المساور لذات الشاعر في علاقتها

يسعى إلى تحرير الحزن بتوصيف أغوار الروح المملوءة وداً

يطل من نافذة النثر المتسعة للاحتمال والتأمل





من مؤلفاته

بالمتبدي للحواس، وتخرج الكتابة على كونها مجرد معادل موضوعي للانهمام بسلطة البياض وتصريف الكلام المجاني، متحولة إلى وسيلة بها يجاور الشاعر بانتصاره لقيم أخرى، مستمدة من ثقافة الماضي السحيق، كالصبر، ورفض للظلال والزيف والضعف، وغيرها من القيم التي تحظى بتعايش الإنسان العربي في شتى الجغرافيات(في رأس الخيمة/ لنا القدرة على الصبر/ لكننا لا نحب الظلام)، وبالقدر ذاته، تنتصر الذات الشاعرة إلى الكتابة بوصفها مخلصاً للشاعر من العتمة، التي تستبد بالدواخل من حين لآخر، ونأي به إلى القبض على خرير ماء الكتابة، تحقيقاً لحرية ذاتية مستعادة(دائماً كنت أشعر/ بأن الحرية خيط رفيع).

وعلى هذا الأساس تقدم التجربة الشعرية لأحمد عيسى العسم ملامحها النصية من منطلق كونها تجربة قادمة من مستقبل الشعر، مادامت تجتهد في تكوين معالمها بمنأى عن القصيدة الشعرية العربية المعيارية، لأن النصوص الشعرية التي تحويها إصدارات الشاعر، لا تَتَفَعَّلُ الوزن العروضي، ولا تنساق خلف ضوابطه القابلة للعد والقياس، مثلما تبرز بعيدة عن الأنساق التعبيرية على مستوى التوزيع النصي، إذ لا يخضع السطر الشعري والجملة الشعرية إلا لمقدار الحمولة النفسية



صيف رواشن 2019
قراءات شعرية
إطلاق الأعمال الشعرية الكاملة
الشاعر الكبير
أحمد العسم
الشارقة | مقهى الراوي | السبت 14 سبتمبر | 7:30 مساء

للذات الشاعرة، وهي أشياء تكشف انصراف الشاعر عن مستلزمات النمط المعياري للقصيدة العربية، واتخاذ النثر مشكاة للبوح، وفضاء لإعادة استنبات قيم تجد امتداداتها في وعينا البعيد، دون أن يعني الانصراف أي عائق مع القصيدة العربية المعيار، التي تظل بيتاً تنبت بداخله شجرة اللوز(بيتنا القديم/ الذي يعطي زهره للبحر/ في داخله/ شجرة لوز/ بيتنا/ يشبهنا في العناد)، وبذلك تكون الحرية خياراً يعيد به الشاعر بناء مفهومه للشعر وموضوعاته، المتحيزة للذات الفردية في تصادياتها الكبرى بالآخر والعالم، وهو خيار يقيم مسافة بين الذات الشاعرة، والبلاغة القديمة على مستوى تشييد الصورة الشعرية، حيث تتحول الصورة ذاتها إلى وعاء، يتم عبره تصريف انفعالات الشاعر، وهواجسه، وأحلامه، ونبوءاته، بعيداً عن علاقة المشابهة التي ظلت قطب التأويل النقدي للصورة الشعرية.

إن تجربة الشاعر الإماراتي أحمد عيسى العسم تعكس وعياً عميقاً بتحولات التجربة الشعرية العربية والإماراتية العميقة، بوعي مؤمن باللغة في ممكناتها واختراقاتها، لذلك تأتي نصوصه عاكسة متخيله المكتظ بالألم لمحاذي غيمة المدينة، جاعلاً الكتابة روحاً موزعة على أطياف قوس قزح، بل مكراً جميلاً وهدوءاً خاتلاً في الوجد، تقود في النهاية إلى تعرية الركام الكثيف الرابض في النفس.

يعكس في قصائده وعياً عميقاً باللغة في ممكناتها واختراقاتها

ينحاز في شعره لحياة تنتصر للعصافير والفرح مهما بدت العزلة موحشة

تتحول الكتابة إلى كشف عن القلق الداخلي المساور لذات الشاعر


من أسواق المدينة

فن . وتر . ريشة

- المسرح العربي يتألق في عمّان
- مقدمات... في المسرح المدرسي
- غسان غائب.. عالم درامي يتماهى مع روحه الفنية
- طوغان.. عميد في فن الكاريكاتير في مصر
- ماجدة الصباحي: جعلت من الفن قضية وطنية
- صالح عبدالحي.. المطرب الأصيل
- فيلم «١٩١٧» نال ثلاث جوائز أوسكار



المغرب يستضيف دورته الـ(١٣)

المسرح العربي يتألق في عمّان

استـنـاداً إلـى مقولة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي (لنجعل من المسرح مدرسة للأخلاق والحرية)... انطلقت فعاليات مهرجان المسرح العربي بالعاصمة الأردنية عمّان خلال الفترة من (١٠ - ١٦ يناير ٢٠٢٠) في دورته (١٢)، والذي نظمته الهيئة العربية للمسرح، بالتعاون مع نقابة الفنانين الأردنيين، ووزارة الثقافة بالمملكة، ضمن برامج الهيئة والتي تتسم منذ تأسيسها في العام (٢٠٠٧) بمبادرة كريمة من صاحب السمو حاكم الشارقة، وهي تسعى للمّ شمل أهل المسرح، تحت مظلة واحدة، بغية تعميق التفاهم المشترك، وترسيخ التعاون والصداقة بين الشعوب في مجالات (الفن الرابع). وذلك تحت رعاية عبدالله الثاني ملك المملكة الأردنية الهاشمية، وصاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم إمارة الشارقة.



عبدالعليم حريص

وقـد حققت الـدورة الثانية عشرة لمهرجان المسرح العربي وفق المعطيات الرقمية ما يلي: مشاركة أكثر من (٤٠٠) ضيف عربي مسرحي من الوطن العربي، و(١٥٠) فناناً وفنانة من المسرحيين الأردنيين، إلى جانب (٥٠) ضيفاً تحملوا نفقة حضورهم المهرجان، وقد شارك في المهرجان (١٥) عرضاً مسرحياً؛ (٦) منها قدمت في إطار المسار الأول غير المنافس على جائزة الشيخ الدكتور سلطان القاسمي لأفضل عمل مسرحي، و(٩) ضمن المسار الثاني الذي نافس على الجائزة.

وعلى مـدار (٦) أيـام أقـيم المؤتمر الفكري، تخللته (١٢) جلسة علمية، و(٩) نـدوات نقدية تطبيقية، و(٢٤) مؤتمراً صحافياً لتغطية جميع فعاليات المهرجان، و(٤) مساءلات علمية لمدة (٤) أيام بإربد بإشراف قامات عربية مسرحية من الوطن العربي، و(٦) أيام لإقامة الورشة التكوينية لمسرح الدمى في الزرقاء. و(١٠) مكرمين من رواد المسرح الأردني.

وقد تضمن حفل الختام الكشف عن جوائز الدورة (١٢)، وأبرزها جائزة الشيخ الدكتور سلطان القاسمي لأفضل عمل مسرحي عربي في نسختها التاسعة والتي فاز بها العرض المسرحي الجزائري (جي بي إس)، أعلنت ذلك لجنة التحكيم التي يرأسها خالد جلال من مصر، والمكونة من الدكتورة شذى سالم من العراق، ولينا خوري من لبنان، والدكتور عادل حربي من السودان، وإيهاب زاهدة من فلسطين، كما تمّ خلال الحفل، إعلان الفائزين بالمسابقة العربية للبحث العلمي المسرحي للشباب (النسخة الرابعة ٢٠١٩): الفائز الأول





من المؤتمرات الفكرية

> مسرحية (جي بي إس) الجزائرية تفوز بجائزة أفضل عمل مسرحي عربي لعام (٢٠١٩)

الباحث المغربي الشاب الحسين أوعسري، والباحثة السودانية الشابة ميسون البشير فازت بالمركز الثاني، وفي المركز الثالث جاءت الباحثة المصرية الشابة منى عرفة.

وعلى صعيد مسابقة تأليف النص المسرحي الموجه للكبار، احتكر الكتّاب المصريون الشباب جوائز المسابقة الثلاث: الأولى ذهبت لطه زغلول، والثانية لأحمد سمير، وفاز عبدالنبي عبَادي بالمركز الثالث. بينما فاز الكاتب المصري الشاب محمود عقاب، بالمركز الأول في مسابقة تأليف النص المسرحي الموجّه للأطفال، وياسر فائز من العراق فاز بالمركز الثاني، فيما ذهب المركز الثالث للكاتبة الجزائرية الشابة حنان مهدي.

وفي حفل الختام الذي حضره مندوباً عن وزير الثقافة أمين عام الوزارة هزاع البراري وسفير دولة الإمارات العربية المتحدة أحمد علي البلوشي، وسفير المملكة المغربية خالد الناصري، ورئيس دائرة الثقافة بالشارقة عبدالله بن محمد العويس، أعلن أمين عام الهيئة العربية للمسرح، رئيس المهرجان إسماعيل عبدالله، عن أن الدورة المقبلة الـ(١٣) لمهرجان المسرح العربي، ستنظم في المملكة المغربية.

وبهذه المناسبة، سلّم عبدالله أيقونة الدورة (١٣) لسفير المملكة المغربية في الأردن خالد الناصري، الذي قال في كلمة مقتضبة: إن المملكة المغربية سعيدة باختيارها محط رِحال التجوال المسرحي العربي، معلناً عن رفع بلده عدّاد التحدي لتأتي الدورة (١٣) بمستوى الدورة (١٢) في العاصمة الأردنية عمّان، إن لم تكن نحو الأفضل.

كما تم تكريم (١٠) أردنيين ما بين فنانين ومخرجين وأكاديميين وهم: د. باسم دلقموني، عبد الكامل الخلايلة، عبدالكريم القواسمي، نادرة عمران، خالد الطريفي، مجد قصص، حابس حسين، حاتم السيد، نبيل نجم ويوسف الجمل. وكان ذلك خلال حفل الافتتاح الذي حضره مندوباً عن الملك عبدالله الثاني، وزير الثقافة د. باسم الطويسي، والذي تضمن كلمة ألقاها الكاتب الإماراتي إسماعيل عبدالله أمين عام الهيئة بمناسبة حفل الافتتاح.

> مهرجان المسرح العربي نجح في لم شمل أهل المسرح ورسخ قيم التفاهم والتعاون ثقافياً وفنياً



من حفل الافتتاح



مسرحية «جي بي إس»

وقد توّج الأمين العام لهيئة المسرح كلمته، بالإعلان عن تأسيس رابطة أهل المسرح، بوصفها مبادرة جديدة من مبادرات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، الذي كلّف الهيئة العربية للمسرح مباشرة العمل على المشروع؛ خدمة للمسرحيين على امتداد الوطن العربي.

وحول هذا المشروع أوضح عبدالله: أنه في اليوم العربي للمسرح، نعلن عن انتقال الحلم إلى حقيقة، والإرادة السامية إلى واقع، نعلن عن إطلاق (رابطة أهل المسرح) من خلال تأسيس أول مراحل عملها وأقسامها (صندوق الرعاية الاجتماعية للمسرحيين)، رابطة تتطور بتطور وعينا وجهدنا، لتكون عوناً لكلّ أهل المسرح المؤمنين به خلاصاً والمخلصين له، رابطة تهدف إلى المساهمة في حفظ كرامة المسرحيين خلاصة العصر والأوان.

وفي سياق متصل ألقى نقيب الفنانين الأردنيين حسين الخطيب كلمة الفن والفنانين.

أما كلمة يوم المسرح العربي، الذي يصادف العاشر من كانون الثاني (يناير) من كلّ عام، فقد ألقاها الفنان البحريني خليفة العريفي.

ومن جهته، أوضح إسماعيل عبدالله الأمين العام للهيئة العربية للمسرح لمجلة (الشارقة الثقافية)، أن الليلة أسدل الستار حول الدورة الثانية عشرة لمهرجان المسرح العربي بعمان، وقد تشاركنا جميعاً هذه الفرحة الغامرة لنجاح الدورة بين أكثر من (٤٠٠) مسرحي اجتمعوا تحت مظلة المهرجان، ومظلة الهيئة العربية للمسرح اطلعنا على تجاربنا ووضعنا روحاً مستقبلية تدعم مسيرتنا وتؤكد رسالة المسرح العربي حتى يبقى قادراً على أن يتنفس، وأن يكون سلاحاً قوياً وناجعاً في مواجهة كل هذه القوى الظلامية، التي تريد أن تنال منّا ومن إرثنا الإنساني والحضاري.

وأكد أن ما تحقق هذه الدورة من الإيجابيات، جعلها دورة فارقة في مؤتمرها الفكري الجديد والمتجدد، في كل هذه العروض وتنوعها ما بين الأجيال، ومجموعة مهمة من الشباب الذين قدموا نتاجهم، كما احتفينا بالفائزين في مسابقات التأليف المسرحي للكبار والصغار والبحث العلمي.

واختتم الأمين العام للهيئة العربية للمسرح قائلاً: إننا نريد أن نرى هذه الروح المفعمة بالنجاح في الدورة القادمة الـ (١٣) بالمملكة المغربية، كما عشناها الدورة السابقة في القاهرة عاصمة أم الدنيا، حيث كانت دورة الحبيبة مصر دورة استثنائية وقد اعتمدنا الكثير من معطياتها في هذه الدورة بالمملكة الأردنية الهاشمية، مما أسهم في إخراج الدورة الثانية عشرة، بكل هذا الألق والنجاح، الذي لمسناه في عيون كل من حضر وكل من تابع.

وكان رئيس لجنة التحكيم المخرج المصري خالد جلال قد أعلن عن فوز (جي بي إس)، بعد أن تم حصر الجائزة بين أربعة عروض هي: (الصْبخة) الكويتي تأليف د. عبدالله العابر وإخراجه، (النمس) المغربي تأليف عبدالإله بنهدار وإخراج أمين ناسور، (مجاريح) الإماراتي تأليف إسماعيل عبدالله

تكريم رواد المسرح الأردني والفائزين بجوائز مسابقات البحث العلمي للشباب والتأليف المسرحي للكبار والأطفال


لجنة التحكيم تكرم الفرق المسرحية



رئيس لجنة التحكيم


إسماعيل عبدالله يسلم السفير المغربي أيقونة الدورة ١٣


من الجمهور



وإخراج محمد العامري، إضافة إلى العرض الجزائري (جي بي إس) ، قدمته فرقة المسرح الوطني الجزائري، من تصميم وإخراج محمد شرشال الذي استقر قرار اللجنة على منحه الجائزة.

وقد وصفت لجنة التحكيم مسرحية (جي بي إس) بأنها عمل مسرحي يقدم رؤى إخراجية بصرية، تعكس ما وصله الفن المسرحي العربي والعالمي من تطور على صعيد التعامل مع الكلمة، وعلى صعيد اجتراح عناصر حوار جديدة ليس من بينها لغة الكلام، ربما اللغة البصرية، ولغة التقنيات العالية، والإيماء، وتعابير الوجوه، والتكوينات النحتية التشكيلية فوق الركح، ومقترحات أخرى أجاد مخرج العمل محمد شرشال وفريق العمل الإفادة منها وتوظيفها بما يخدم حكايات العرض، التي لم تقتصر على حكاية واحدة أو حتى اثنتين، بل وصلت، ربما، إلى أربع حكايات رئيسية، وفق نص محبوك رشيق سلس، حوّله (شرشال) إلى بهجة باتعة التجليات.



من الختام

خليفة العريفي وحسين الخطيب يلقيان كلمات الافتتاح

الهيئة العربية للمسرح مظلة الفن الرابع

في سبتمبر من العام (٢٠٠٧م) كان أهل المسرح على موعد مع ميلاد حلم، ظل يراود كل عشاق (الفن الرابع)، حينما استقبل العالم تأسيس الهيئة العربية للمسرح على غرار الهيئة الدولية للمسرح، وتتبع المنظمة العربية للثقافة والعلوم، وذلك بمبادرة كريمة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة.

والهيئة العربية للمسرح ليست منظمة حكومية، وهدفها تشجيع العلاقات وتبادل التجارب المسرحية بين أهل المسرح، وتعميق التفاهم المشترك، وترسيخ التعاون والصداقة بين الشعوب في مجالات المسرح، من خلال دعم وتشجيع العروض المسرحية العربية وإقامة المهرجانات المسرحية العربية، ومساعدة الفرق على إقامة عروض خارج الوطن العربي، والتنسيق مع الفرق المسرحية الأجنبية لإقامة عروض في الدول العربية

ويترأسها فخرياً صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، صاحب المبادرة، وإلى جانبه أعضاء اللجنة التأسيسية وهم: سعاد العبدالله، وعبدالله العويس، ومحمد المديوني، وإسماعيل عبدالله، وفايز قزق، وأحمد الجسمي، ورفيق علي أحمد، وثريا جبران، وحبيب غلوم، وأشرف زكي، وأحمد بورحيمة، وسليمان البسام، وغنام غنام، وريتا عوض، وناجي الحاي، وفتحي عبدالرحمن، ومحمد الأفخم، وحسني رشيد، ويوسف عيدابي

وتم اختيار عدد من فناني ومبدعي المسرح العربي لعضوية اللجنة الاستشارية للهيئة وهم: الدكتور فوزي فهمي، وفؤاد الشطي، وأسعد فضة، وعلي مهدي، وحاتم السيد، وسميحة أيوب، وقاسم محمد، وموسى زينل، وعبدالكريم جواد، ومحمد عبدالله، وأنطوان كرباج، وابراهيم غلوم، وعبدالكريم برشيد، ونبيل التيلكاوي، وراشد الشمراني، وصباح عبيد، والمنصف السويسي.



لينا أبوبكر

صورتها على طوابع البريد البريطاني

مارجوت فونتين.. أول فنانة باليه تنال جائزة شكسبير

آه... أيها القلب، لا تذر قاربك وحيداً في بلاد البجعات البعيدة، خذ معك البحيرة المخطوفة والسماء المفقودة، والجنود المدججين بالرصاص والفخاخ، والرفاق الخونة، والمسارح التي يحرسها اللصوص، ويديرها قطاع الأحلام، وسجانو الأميرات الراقصات فوق حقول الألغام.. ويلاه، أيها القلب، ويلاه!

بينما كانت تعنون الصحف المتحيزة (مانشيتاتها) بعناوين ضخمة عن راقصات باليه لا يملكن الوقت ليتناولن طعامهن (البطاطا والستيك) كلما انشغلن بالتهام الشوكولاتة وألواح الجادبوري الفاخرة، كانت الراقصة Margaret Evelyn Hookham، أو من أطلق عليها فيما بعد Margot Fonteyn (١٩١٩-١٩٩١)، لا تملك من الوقت ما يكفي لكي تعيشه كما ينبغي لأسطورة مغدورة.. وزوجة مهجورة!

قال عنها المدرب (Frederick Ashton) الذي صمم العديد من الحركات لها خصيصاً، إنها أساس أسلوب الباليه الملكي خلال أعظم سنواته على الإطلاق، خاصة أنها تعبر عن الأسلوب الإنجليزي، من خلال تناغم موسيقاها وحركاتها الغنائية وكمالها الفني التنفيذي، ما جعلها أسطع النجمات في بحيرات الشمال..

شراكتها مع (Rudolf Nureyev) في الستينيات من القرن المنصرم، بعد انشقاقه عن روسيا، في فترة من عمرها تتقاعد فيها الراقصات صوناً لشبابية البحيرات، جرت عليها ويلات الشبهات العاطفية في ذات الوقت الذي وهبتها فيه مجداً متجدداً لا تحظى به سوى بجعات لا يعتمدن فقط على أطراف أصابعهن، ولا على أذرعهن المهفهفة كستائر الحرير والماء، إنما على قدرات إبداعية كامنة، لا ترى بالعين المجردة، ولا من على منصات العرض، إنما هناك في الأدراج المغلقة، وتحت وابل من الحبر السري، لمن يمتلكن موهبة الكتابة عن الرقص بما يفوق الرقص ذاته.

ولو أنك تابعت مثلاً أداء (مارجوت فونتين) التاريخي في (الأميرة النائمة)، أو (بحيرة البجع)، أو حتى في العروض التلفزيونية لـ(كسارة البندق)، سترى لوحة بمقاييس أدائية خاصة بها، وهي التي تسري في عروقها الإنجليزية دماء القهوة البرازيلية، علماً أنها من أوائل من انضممن لمدرسة ويلز للباليه، وقد تلقت تعييناً مباشراً من الملكة إليزابيث، قبل أن تتحول المدرسة إلى ما يعرف بمسرح الباليه الملكي!

الحقيقة أن فونتين، التي كانت تراقص شريكاً يصغرها بعشرين عاماً وهي في الأربعينيات من عمرها، لم تكن ملهمة له

> قدمت (ساندريلا، وجولييت، و أوفيليا، و أورورا، و أوديت) في أعمال خالدة مثل روميو وجولييت وبحيرة البجع وهاملت

وحده، بل شكلت ظاهرة استثنائية في الحراك الفني السياسي، خاصة حين واجهت اتهامات ضدها بمحاولة الانقلاب على حكومة بنما، وهي زوجة سياسي بنمي معروف ومستهدف، وربما لم تكن مصادفة أن يتم اختيارها عام (١٩٩٦م) ضمن خمس سيدات حققن أعظم الإنجازات، لتوضع صورتها على طوابع البريد البريطاني، كأيقونة أسرت قلوب الملايين، ما جعل الضغط الجماهيري والنخبوي، من كبار الشخصيات الفنية التي أبهرهم أداؤها، على مدرسة الباليه الملكي سبباً في عتقها، أو بمعنى آخر السبب في السماح لها بأن تكون راقصة مستقلة عام (١٩٥٩م).

إبداعها لم يتوقف فقط على عروض إيحائية أو أدائية بارعة، إنما في وعيها وهي الكاتبة والفلاحة، التي قضت ما تبقى من عمرها في تربية الماشية، ورعاية زوج مشلول تعرض لمحاولة قتل إثر الاضطرابات السياسية، التي واجهتها بلاده، أعظم بالارينا عرفتها العصور!

ربما كان عنادها هو سر ريادتها، فلم تكن راقصة مطيعة على غير عادة الراقصات، بل كان عقلها عقل كاتبة، تركت سنوات الحرب أثراً ملموساً في تجربتها الإبداعية، حيث اعتادت التنقل مع الطاقم تحت وابل القذائف، وليس في جعبتها سوى ملابس الرقص، خصوصاً حين كان يتحول المسرح إلى ملجأ!

وخلال أحد أعظم عروض الأوبرا الملكية في مقرها في كوفنت جاردن، أمام الملكة إليزابيث والطاقم الملكي المهيب، كانت (فونتين) سيدة ابتكاراتها، ودقتها الملكية في التناغم وعاطفتها الانسيابية بكل أحاسيسها الأدبية والفلسفية، حتى لقبت بالتاج الأكثر إشعاعاً.. وليس هذا فقط، بل إن زيها الأسود الصارخ، وشالها في دور سندريلا، اخترقا الزي التقليدي المعتاد، وشكلا صدمة إيجابية لجمهور النقاد، الذين أقروا بألمعيتها وفرادتها بإدخال أحاسيس جديدة على العروض والأدوار التي تقدمها، وهو ما كان حافزاً لإنشائها للجائزة التكريمية (سيدة وسام الإمبراطورية البريطانية) عام (١٩٥٤م).

أجمل العروض الأسطورية في تاريخ الستارة المسرحية هو دورها جولييت في مسرحية روميو وجولييت عام (١٩٦٥م) مع Rudolf Nureyev، وهو ما وثق التلفزيون البريطاني له في برنامج خاص عن رقصات الباليه الملكي وحقق ملايين الدولارات، واستخدمت فيه الكاميرات المتعددة لإثراء العاطفة وإعطاء إحساس بالأداء المسرحي المؤثر والجليل.. منحت فونتين دكتوراه فخرية من جامعة مانشستر تكريماً لها، وكرمتها جمعية بنيامين فرانكلين بسبب دورها في إقامة الجسور بين بريطانيا وأمريكا، وهي أول فنانة تحصل على جائزة شكسبير. تقاعدت فونتين عام (١٩٧٩م)، لتعيش في مزرعة نائية في قرية بعيدة في بنما، لا يوجد في منزلها حتى هاتف، ولكنها ظلت على تواصل مع شريكها الذي دعمها مادياً، بعد مرضها، ما أدى إلى تنظيم حفلات حول العالم من أجلها برعاية خاصة من الأميرة ديانا، وقد رحلت في الذكرى التاسعة والعشرين لأدائها الأول جيزيل مع شريكها الذي لم يستطع حضور الجنازة بسبب مرضه.

هكذا تبدو الحياة خارج المسرح، كما تقول مارجوت نفسها، الحياة التي تنهال عليك كمقدار ضخم من أمور غير متوقعة في عالم بلا رقصات.. وكم كنت أتمنى لو أنني التقيت هذه المعجزة التي رحلت ولم تنتظرني.. لألتقيها بعد انتظاري لرحيل طال.. وآه أيها القلب..آه!

مارجوت فونتين، هي طائر النار في عرضه الأسطوري عام (١٩٥٩م)، والإحيائي لرائعة التاجر سيرجي دياغلييف (١٩١٠م)، كانت فونتين تقود فرقة هائلة لرقص متألق ينتهي بنوم ساحر.. وهي أوفيليا في عرض (١٩٤٢م) ضمن رقصة هاملت الشكسبيرية، وهي الأميرة أورورا في أكثر من مئتي عرض منذ الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ – ١٩٧٢)، وهي الأميرة أوديت (Odette) في بحيرة البجع (١٩٤٥م)، والتي ألهبت مشاعر الجماهير في كافة أقطاب الأرض بشكل لم تعهده الحركة المسرحية الراقصة من قبل، لتترك بها بصمات الباليه الملكي الإنجليزي الخاصة فقط بالإمبراطورية التي لا تغرب عنها الشمس.

أسرت قلوب الملايين بأدوارها في عروض الأوبرا الملكية وأمام الملكة شخصياً

تقاعدت لتعيش في مزرعة في بنما ولا يوجد في منزلها هاتف

أعظم (بالارينا) عرفتها العصور الفنية أنهت حياتها في مزرعة نائية لرعاية زوجها العليل

خرج من عباءة مسرح الطفل

مقدمات... في المسرح المدرسي

برز الاهتمام بمسرح الطفل في العصر الحديث، على الرغم من وجود إلماعات لدى بعض الكتاب - قديماً - في أرجاء الوطن العربي، ولكن هؤلاء ظلوا قلة قليلة يعدون على أصابع اليد، لكن العصر الحديث جعل مسرح الطفل ضرورة لا بد منها من أجل مستقبل لائق بالأطفال.


د. هيثم الخواجة

ولا ريب في أن المسرح المدرسي ظهر من عباءة مسرح الطفل، إلا أن الفارق بينهما تفرضه خصائص وسمات وشروط تجعله متفرداً ومتميزاً، مع أنهما يشتركان بسمات متعددة من أهمها الشروط الفنية، والتوجه نحو الطفل لبناء شخصيته وإغناء مخيلته وتوجيه وتقويم سلوكه، وتعزيز الفنون والإبداع لديه وإسعاده.

يقول بيتر سليد: (إن الدراما تسهم في إيجاد فرد سعيد ومتوازن).

المهم أن مسرح الطفل بقسميه المدرسي والطفلي، يسهم في منح الطفل القدرة على التعبير ويدعم إرادته، ويساعده على التعامل مع الآخرين ويقوي شخصيته، ويدفعه إلى حب المعرفة، ويزيد من وعيه وتذوقه الفني والجمالي وحسه النقدي، ويثري لغته، وموجز القول: إن مسرح الطفل هو المسرح الذي يتوجه إلى الأطفال بمختلف أنواعه وفنياته.

وبناءً على ما تقدم، اهتمت الدول بهذا المسرح، ودعا الباحثون والدارسون إلى إدخال مادة المسرح في المناهج، بدءاً من المعاهد الأكاديمية والجامعات وحتى المرحلة الابتدائية، وكذلك أكد المربون والمسرحيون والدارسون دعم المسرح المدرسي مادياً، واعتماد المنشطين المسرحيين لتفعيل الحراك المسرحي في المدارس، باعتباره نواة وقاعدة المسرح الطفلي.



> العصر الحديث جعل من مسرح الطفل ضرورة من أجل مستقبل لائق

> يشبع هواية الطفل وينمي ثقافته وتذوقه الجمالي والأدبي

> المدرسة هي المؤسسة التربوية التي عليها أن تبني المسرح وتعمل على تطويره

مسرح الأطفال في رأيي، هو المسرح الذي يتوجه إلى الأطفال بموضوعه وتقنياته وأفكاره وتوجهاته، عبر اللعب وجماليات وفنيات تدهش وأهداف ترسخ وتعزز وتنمي، ومن خلال ممثلين؛ كباراً كانوا أو صغاراً يخاطبون المتلقي الطفل بما يلائم معجمه اللغوي وفكره، وجاء في معجم المصطلحات المسرحية بأن مسرح الطفل هو المكان المهيأ مسرحياً لتقديم عروض تمثيلية، كتبت وأخرجت خصيصاً لمشاهدين من الأطفال وقد يكون كلهم من الأطفال.

ويعرف قاموس (أكسفورد) مسرح الأطفال على أنه: (عروض مسرحية للممثلين المحترفين، أو الهواة الصغار، سواءً على خشبة المسرح أم في قاعة معدة لذلك).

أما المسرحية المدرسية فهي المسرحية التي تنفذ في المدرسة (مسرح الصغار للصغار) وتتضمن موضوعات تعليمية أو تربوية أو معرفية مستندة إلى المناهج، أو إلى حكاية تدور حول بناء الطفل معرفياً ولغوياً وتربوياً ونفسياً واجتماعياً، وغير ذلك.

يقول أ.ف.النجتون: (المسرحية المدرسية هي حصيلة عمل الطالب في الفن المسرحي بالمدرسة، وبطريقة أخرى، فالمسرحية المدرسية هي جزء من تقدمه الدراسي الذي سوف يستمر مدى حياته).

وباختصار، نقول إن مسرح الطفل أشمل



من مسرح الطفل

من المسرح المدرسي وموضوعاته مفتوحة، ومن أهدافه التي لا تعد ولا تحصى رعاية المواهب المسرحية المبدعة لتنخرط في المستقبل بهذا الفن، أما مسرح الطفل فليس غايته الرئيسية تهيئة كوادر بقدر ما يهدف إلى إسعاد الطفل وترسيخ القيم والوعي لديه، ومده بالعلم والمعرفة باعتباره قوة مؤثرة، يساعد على تعميق الصلة بين حياة المدرسة والواقع، ويدعم التآخي الاجتماعي، ويعمق تجربة الطلاب ويعلمهم اللغة وفنوناً أخرى.

ومادامت المدرسة هي المؤسسة التربوية التي تحتضن المسرح، فإن عليها مهمة تطويره والاهتمام به ورعاية الموهوبين فيه (فالمسرح المدرسي يشكل مجموعة من النشاطات المسرحية في المدارس، ويركز على إشباع الهوايات المختلفة، واكتشاف المواهب والمهارات لتنمية ثقافة الطفل وتذوقه الجمالي والأدبي، وتعليمه فن الإلقاء والتمثيل والنجارة والرسم والموسيقا والإضاءة والأزياء، والإخراج والعمل الجماعي والكهرباء والتعاون والتعاضد والإيثار والود والصداقة) وغيرها.

لذا فإن المسرح المدرسي، يدور في فلك الإطار التعليمي التربوي، أما مسرح الطفل فيمكن أن يتحرر بنسبة ما من التوجهات التعليمية والتربوية، وبناءً على ذلك فإن أوعية المسرح الطفلي، يمكن أن تستوعب أنواع المسارح الموجهة للأطفال كلها، لكن التميز يفيد في تحديد الهدف.

وبمثابة خطوات تأليف النص المسرحي الطفلي (عناصر المسرحية)، لا بد أن يعرف كاتب النص المسرحي الطفلي إلى أية مرحلة من المراحل العمرية يتوجه إليها النص، وإذا كان بعضهم يطرح رأياً بأن هناك مسرح الأسرة، ويمكن أن تخاطب المسرحية الجميع (أي الكبار والصغار في الأسرة)، فإنني أقول إن هذا الرأي - الذي أرى فيه جزءاً من الصحة وليس كلها - لا يمكن أن يكون دقيقاً لكون المسرحية، لا يمكن أن تخاطب عقول الكبار والصغار وتغذيها بمعلومة واحدة وبموضوع واحد وقيم واحدة، فما عرفه الكبار وانتهوا منه لا يعرفه الصغار وهكذا.

المهم، أن المسرحية المدرسية صيغة تعليمية تربوية، ولهذا لا بد لنا أن نتذكر رأي (سقراط) حول تربية الطفل عندما قال: (تبدأ تربية الطفل قبل مئة عام من ولادته)، وفرويد عندما قال: (عندما يكون جنيناً في بطن أمه). أما عن السن الطفولية فتبدأ من الولادة وحتى سن البلوغ؛ أي حتى سن الثالثة عشرة على وجه التقريب. ويتفق كثير من الباحثين والدارسين على الفئات العمرية التالية: فئة ما قبل المدرسة، وفئة المرحلة الأولى وتشمل الصفين: الأول والثاني الابتدائي، وفئة المرحلة الثانية وتشمل الصفين: الثالث الرابع الابتدائي، وفئة المرحلة الثالثة وتشمل الصفين: الخامس والسادس.

ونفيد هنا بأن هذه الفئات قابلة للتحرك تبعاً لذكاء الطفل ووعيه وقدراته، فمثلاً تدخل مرحلة الروضة في المرحلة الأولى، وتدخل المرحلة الأولى مع الثانية، والثانية مع الثالثة، ولكن بحدود إمكانات الطفل، وبناءً على ما يمتلكه من قدرات.

ولا بد أن نشير هنا إلى أن الطفل في عمر من (٦-٨) سنوات يحب المسرحيات الخيالية، وفي عمر من (٩-١٢) سنة يحب البطولة والمغامرة، وفي عمر من (١٢-١٥) يحب الرومانسية والمغامرات والذات والمُثل العليا.





من المسرح المدرسي

دعا الباحثون والدارسون إلى أهمية إدخال مادة المسرح في المناهج المدرسية

مسرح لينين الرملي

الحق هو داخل الضرورة



أنور محمد

لينين الرملي (١٩٤٥-٢٠٢٠م) الذي كتبَ مسرحيات: الهمجي، تخاريف، أنا وشيطاني، وداعاً يا بكوات، عفريت لكل مواطن، انتهى الدرس يا غبي، سك على بناتك.. وغيرها. هو يكتب فرجةً مسرحية ليحقِّقَ، أو ليروِّضَ الروح لتثور، هو يكتب (حدوتة) مضادة لليأس والبؤس والفساد، فأغلب شخصياته تنحدر من شرائح اجتماعية (دنيا)، ولا تملك قدرة اتخاذ قرارات اقتصادية أو فكرية حاسمة لمصيرها.

هم الناس، يرينا تأملاتهم كما عماهم الفكري؛ وسذاجتهم. لينين الرملي وإن أضحكنا- نحن نضحك ولكن من الألم، ضحكة ينتزعها من داخلنا، من أعماقنا وبجرأة وشجاعة. هو لا يستهتر، ولا يستلُّ الضحك من الاستهتار، ولا من الفظاظة، ولا من الأذى الجسدي. هو يولد، يلمع، يبرق من اصطدام السامي مع المنحط، من أفعال، من مواقف تعبِّرُ عن ضيق الناس وسخط الناس وعشق الناس للحريَّة.

شخصياته؛ حتى الضعيفة والمنكسرة، سرعان ما يروِّضها على القوَّة في تنفيذ رغباتها وأفعالها الجمالية، باعتبارها شخصياتٍ حُرَّة- وُلِدَت حُرَّة وعليها أن تفلت من قبضة المُستبد. وبين الخنوع كشخصياتٍ تمَّ قهرها وبين الرفض، تنشأ عنده الفرجة؛ الفرجة التي من ضحكات؛ ضحكات تنشأ فجأةً، تنشأ من تضادٍ كوميدي، ضحكات تتوزعها أو تتقاسمها أغلب الشخصيات- لكنَّها لا تضحك؛ وكأنَّ الضحك من صلب الفرجة المسرحية، فيما الألم يعتصرها كما في مسرحية (وجهة نظر).

من وعيه الاجتماعي للضرورة يوظف معارفه وثقافته في إقامة فرجته المسرحية

لينين الرملي في معظم فرجاته المسرحية لا يذهب، وهذه تُحسب له- إلى رسم صورة كاريكاتيرية للصورة الإنسانية فنضحك من صورتها، هو يرسم، يبني أفعالاً داخل الفعل بإحساسين مختلفين ومتصادمين- أي يحقِّق؛ ليُحقِّق لحظةً حرجة، ولكن في أوضاعٍ مُتعارضة، وهذه أدركها الممثِّل والمُخرج محمد صبحي، فلعبَ عليها معظم أدواره، بل كشفت عن موهبته التمثيلية. لينين الرملي لا يرد أفعال فرجته إلى لحظة ولادتها، هو (يكومدنا) من القهر السياسي والاقتصادي، فتراه فجأةً يرسم خطأ/ فعلاً منكسراً ضمن مجرى غير متوقَّع وفي أيِّ مرحلة عمرية كان الفعل، هي انقلابات فجائية كي نلتحم مع بُنى الحياة التحتية، البُنى اللعبية، كي نلعب، نلعب. فُرجة تُلعبُنا فيصير لوجودنا معنى.

الفرجة المسرحية عند لينين الرملي وإن كان عمودها/ بناؤها يقوم على الحوار، فلأنَّه يترك المتحاورين يتصارعون، فيكشفون لنا عن الجوهر الروحي لأفعالهم التي مصدرها المعايير الأخلاقية، وبلغة حياتية يومية بسيطة وعفوية تُعبِّر عن غضبهم كما عن فرحهم. لغة تصوِّر الفعل الواقعي، الفعل الذي يحزُّ روحها ويُقطِّعها قطعاً قطعاً، فتصير الفرجة عنده قصيدة ساخرة مؤثِّرة تروي حزن الناس وكيف تحترق أحلامهم حتى وإن ضحكوا، لينين الرملي يضعهم ويوقعنا معهم كمتفرجين في تشابكات جوهرية مع الحلم الذي احترق ولم يحترق، ومع الأمل الذي انكسر ولم ينكسر. دمٌ وتراب، كان إنساناً، كان قوىً خارقة تحرِّك أفعاله. هذا الإنسان الذي يريد أن يمارس إنسانيته بحريَّة، فهو كما يصوِّره لينين الرملي يعرف كيف يحقِّقها (الحريَّة) من خلال وعيه الاجتماعي للضرورة. فالإنسان ليس قُبَّعة، وليس حذاءً، هو الذي اخترع القبَّعة ليضعها على رأسه لتحميه من الحرِّ.. وزينة، والحذاء لينتعله في قدميه ليطأ به مستوياتٍ ومنعرجات. فالإنسان حرٌّ بقدر ما يمتلك من وعي؛ الوعي الذي هو شكلٌ من أشكال الإنتاج الاقتصادي، وهذه يُقيمُ عليها فرجته المسرحية، وعيٌ، صوتُ الغرائز فيه خافت وحتى أخرس، فيما معارفه وعلومه وثقافته وعواطفه صوتها عالٍ.

في مسرحية (وجهة نظر) وهي قصة عميان، أو مكفوفين- تُذكِّرنا بمسرحية (العميان) لمترلينك؛ يعيشون حياةً كأنَّها الجحيم، ولا يلقون أي رعاية ولا تقديراً لوضعهم الإنساني، ينضم إليهم (عرفة الشواف) الممثِّل محمد صبحي الأعمى الذي كان في السجن، ويبسط هيمنته عليهم، ويصير قائدهم، ويقوم بكشف جريمة رئيس الهيئة، الذي يستغلهم ويجمع التبرعات باسمهم ولكنَّه يسرقها؛ يستعملها لحسابه الشخصي. لينين الرملي في هذه المسرحية يقدِّم مادةً عقلية، مادةً من أفكارٍ لحدثٍ نفسي، لأشخاصٍ تعطَّلت حاسَّةُ البصر عندهم فيُشغلونَ كيمياء البصيرة، ليروا ماذا يفعل الفاسدون حين يديرون حياتَهم بصفتهم عميان مستهلكين غير منتجين. لينين الرملي ضدَّ تهريب العقل، ضدَّ تهريب اللحظة العامة للتفكير في أن لا يملك الناس عمياناً ومفتِّحينَ صفة الاستقلالية في الذهاب إلى مصائرهم، فعرفة الشواف القائد الأعمى الذي يقود العميان، وهُم في جحيم الحياة الاجتماعية والاقتصادية مع مدير الهيئة/ المَصَحّ، تراه ينتزع حقوقهم التي سرقها، ويذهب بهم نحو الخلاص من هذا الجحيم - وليس إلى الجنَّة، ذلك ليؤكِّدَ، أنَّ الحقَّ هو داخل الضرورة، حين يقرِّرون مواجهة ومجابهة السلطة الفاسدة، وهذا ما أكَّده لينين الرملي، حين قال على لسان عرفة الشواف: (الشوف الحقيقي مش نظر.. الشوف الحقيقي وجهة نظر).

يمكث في جوهر إبداعه وأسئلته الكبيرة

غسان غائب..

عالم درامي يتماهى مع روحه الفنية


محمد العامري

ننتبه بشكل قوي إلى مدارات الفنان غسان غائب، الذي نجا بذاته الإبداعية ليمكث في جوهر الإبداع وأسئلته الكبيرة، واجتراح أساليب ووسائط جديدة، كي تشبع خيالاته وتخيلاته البعيدة، التي تتفرد في طبيعة وجودها الإبداعي الموارب، حيث تتحرك تلك الاجتراحات في مدارات التفرد والاختلاف، فكانت الهجرات القسرية للفنان ربما مادة إيجابية لوجوب تعامله مع حواس جديدة، بدءاً من طبيعة الجغرافيا ومنظوماتها السيسيولوجيا، لتجعله مجبراً على التعامل مع تلك الاختلافات لتغذي مناخات جديدة في طبيعة إبداعاته، بدءاً من الوسيط وطبيعة العمل الذي انتقل من السطح التصويري إلى النحت الجديد، وتمثلات متنوعة لأشكال دفاتره الفنية التي اكتسبت مسارات الحرية في التفكير والأداء.



(دياسبورا) إبداعية تتحاور بين ما هو ذاكراتي وما رسخ بها، وبين ما تحقق في ثقافات جديدة، حيث احتكاك ماضي الذاكرة الراسخة، وبين منظومات جديدة لها مداياتها المناكفة، فماضي الفنان المهاجر يحتشد بذاكرة الحرب والجوع وشح الحرية، تلك المفردات التي كان لها سلطتها الطاغية في طبيعة الموضوعات التي تناولها الفنان، وهي فرصة لفضح الخراب السابق في بلاد امتلكت الحرية، حيث يمكث الفنان في فائض الحرية، التي فُقِدتْ في سابق الذاكرة، لتفيض كل الأسئلة المكبوتة، وتتفجر تلك المكبوتات في مجموعة من الأعمال الفنية التي ذهبت نحو طرائق مغايرة لما كان يقوم به الفنان غسان غائب.

فقد واجه الفنان كغيره من الفنانين العراقيين، طبائع جديدة في طرائق التعبير، والتي فتحت أسئلة مهمة في مجالات التنوع، وإعطاء الخيال الحر القيمة العليا في التعبير عن الموضوعات الإنسانية والذاتية، والذي أسهم في إغناء وثراء العمل الفني المحتشد بانفلاتات الحرية الكاملة في الطروحات الفنية، فكان الفنان غسان غائب من هؤلاء الذين انغمسوا في تجريبية جدية للوصول إلى أهداف كانت مكبلة بالأمس، فربما من الممكن أن نتحدث عن حسنات وإيجابيات الهجرة، ومحاسن المنفى الذي وضع الفنان أمام خيارات متعددة لاختيار طرائقه وأساليبه في التعبير الحر.

فلم يقتصر التجريب لدى غائب، على الأسلوب، بل ذهب للمغامرة في التقنية وتمثلاتها في العمل الفني، منها إدخال الأسلاك الشائكة على طبائع الرسم، وخاصة في ما يخص اختباراته لقصائد الشاعر محمود درويش، من خلال مجموعة من الدفاتر الفنية.

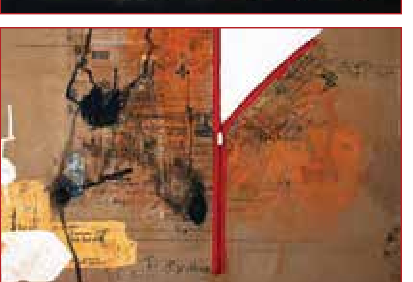
فقد بدأ غائب تلك المغامرات في العام (٢٠٠٣) أثناء إقامته في عمّان، حيث برزت مجموعة من الأفكار تختص بالمجسمات القائمة على المشاريع الفنية ذات الموضوع الواحد، فقد دخلت الصورة الفوتوغرافية في العمل، والمعادن



غسان غائب







من أعماله

في سياق التلوين والتخطيط والحفر على الكرتون والأقمشة، وكانت تلك التنويعات في التقنية قد أثارت لديه لذة التجريب والتعبير عن الوجدان العاطفي وفقدان البيت والوطن، وهي أعمال تعالج نوستالجيا جارحة لكنها تقع في لذة الألم بكونها حرة وغير مراقبة.

حين برز الفنان غسان كرسام يطرح مجموعة من العناصر في تجريدياته، كان يؤثث فضاء لوحاته بعناصر ارتبطت بذاكرته المكانية، بدءاً من الصليب والمثلث والمربع والاشتقاقات الهندسية التي لا تنتهي، ولم يأت هذا الأمر بصورة عبثية، بل جاء تعبيراً عن ذاكرة مكانية بعيدة لها مرجعياتها الشعبية والمعمارية، فقد اصطدمت عينه منذ اللحظة الأولى بالمنسوجات الشعبية التي كانت وبطريقة غير مباشرة تعمل تلك العلامات الهندسية، فكانت مؤونته الأساسية في تضميد تكويناته التجريدية بتلك العناصر، فالتصوير هنا يتحرك كمادة لعبور الذاكرة ومكانها وزمانها معاً، حيث تتعمق الصلات الزمكانية في طبيعة التفكير الفني، بكونها محددات قسرية، رسخت في دفتر الذاكرة المتراكمة، باعتبار النتيجة الفنية جزءاً من واقع تلك الذاكرة بصورها المختلفة.

لذا كانت عناصره الحسية الجديدة محفزاً مهماً في إطلاق مخيلته للتعامل معها، وخاصة تحركات الروائح في طبيعة المكان، وأزمان الجدران وطحالبها وطبيعة الحجر وتحولاته في صور التعرية والتآكل، وصولاً إلى مؤثرات النباتات ومشهدياتها المتنوعة، تلك الحواس السمعية والبصرية وتحسس طبيعة الأمكنة وصولاً إلى المشموم، لم تكن بمعزل عن طبيعة التصوير التجريدي لدى غسان، بل جاءت تلك العناصر والمؤثرات لتنسحق في جوهر اللوحة

شكلت الهجرة القسرية مادة إيجابية في تعامله مع مناخات جديدة

مفردات الحرب والجوع والحزن تتجسد بذاكرة تتشظى في أعماله

لغته البصرية تتداخل في مسرحة التفاصيل وروائع المكان وطبيعته



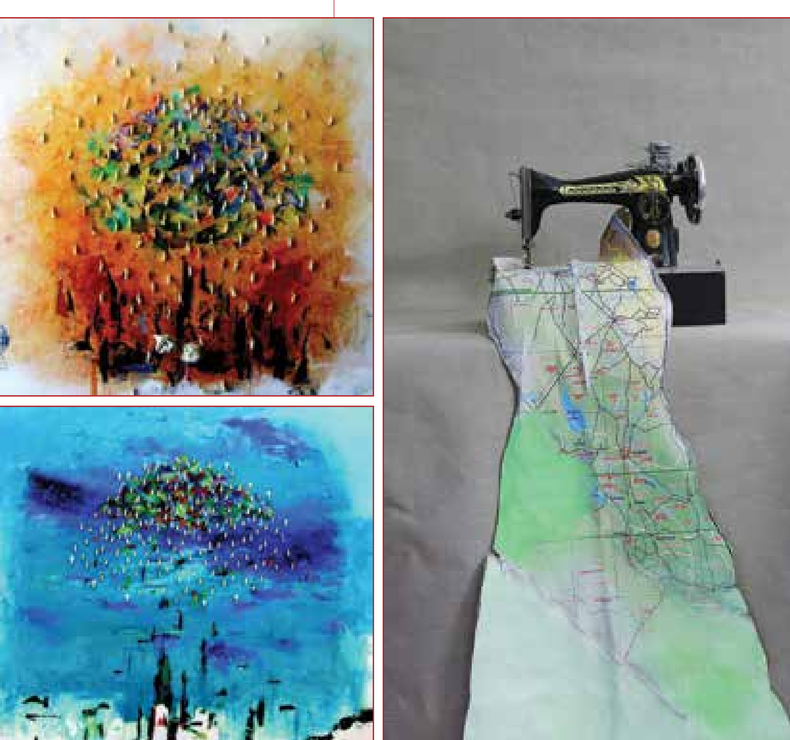
لتعبر عنها، دون تصريح واقعي، لغة بصرية تدخل في مسرحة التفاصيل والتعامل مع السطح التصويري، بوصفه أرضاً ملونة تحتمل الكولاج والخدش والطمس.

وكان للكولاج حضوره القوي لدى غسان، بكونه يشكل لديه تداعيات بصرية أثناء العمل، ويثير صدمات صدفوية أحياناً لتصبح قصدية في انتظامها، عبر سياقات تكوينات العمل الفني، فالفضاء التصويري منفتح على كل الاحتمالات، ذلك الفضاء الذي يستدعي بقايا ورقة أو صورة، كما فعل (براك) في تكريس مفاهيم الكولاج، فهو بمثابة إعادة الاعتبار للمهمل الغائب، بل هي استحضار للجاهز، عبر سياقات تفكير الفنان، حيث يصبح الجاهز بتاريخه الجديدة مادة أخرى، تتحرك وتسبح في فضاء جديد يريده الفنان، تماماً كما فعل الفرنسي مارسيل دوشامب، فأصبح العمل الفني لدى غسان، مادة تأليفية يتغذى تأليفها من مواد وعناصر مختلفة لتنتظم في سياق، يبحث عنه الفنان ليحققه في نتيجة العمل الفني.

ونرى محاولاته في استنطاق قصيدة الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش (فكر بغيرك) من خلال استدراج الآلة الكاتبة القديمة، والخارج منها نص القصيدة المؤطر باللون الأحمر، وبعض الأسلاك الشائكة، التي تحيط بمفاتيح آلة الكتابة، هي مجموعة من العلامات والعلائق، التي تثير تساؤلات حول ما يقدمه النص البصري المفاهيمي، وما تذهب إليه القصيدة من ألم في التفكير بالآخر، وما تقدمه الأسلاك الشائكة، أصبح علامة لحواجز الجغرافيا الفلسطينية، التي أنتجها الكيان الصهيوني، وكذلك اللون الأحمر القاني وقوته في إحاطة النص، وما بين الآلة والمكتوب يدوياً علاقة جذرية لها علاقة وطيدة بالذاكرة والواقع، منها (وأنتَ تعودُ إلى البيت، بيتك، فكِّر بغيركَ، لا تنس شعب الخيامْ)، فالخيمة شقيقة التشرد والمنفى، هنا يتجاور غسان مع منفى الفلسطيني ومنفى الإنسان العراقي، عبر اشتراكهما في التهجير القسري عن الوطن مع اختلاف السياقات. حيث يشير الفنان غسان غائب، إلى ذلك بقوله: (غادرت بلدي وطني لم يغادرني، لذا أجدني دائم التفكير به)،

لقد استطاع الفنان غسان غائب أن يحقق في اشتغالاته الفنية الجديدة، نقلات نوعية في طرائق التفكير وطبيعة التعبير الفني، الذي تجاوز اللوحة التقليدية، حيث كان للواقع المؤلم النصيب الأكبر في تفعيل تلك الموضوعات، التي تشترك فيها الشعوب المهزومة، عالم درامي هذا العالم التراجيدي، الذي تماهى مع روح الفنان ووجوده الإنساني.

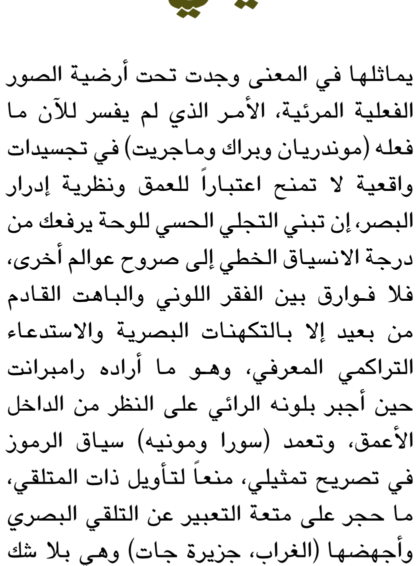
لم يقتصر التجريب لديه على الأسلوب بل امتد إلى المغامرة في التقنية وتمثلاتها





مقاربات





نجوى المغربي

التراكم البصري التشكيلي

تدفعك تجليات الرائي للوقوف عند نقاط متجددة في الملمح البصري الواحد، فكم سكتش وهامش نفذها الرسام، وكم تخطيط أداره خياله، وصولاً إلى نقطة تنفيذ اللوحة، فليس عشوائياً أن يهبط (روبنز) على ثروات التاريخ فيصوغ منها القصف والرعد وأرائك الحبكة الحركية واللونية، ليسمع صوتها (بيكاسو) ويلتقط طرفها مكملاً ومحتفياً بليلها، الخارج من مخروط الضوء والقوي أمام إعياء الحقيقة (فحصان ونساء وتمثيل بصري) ليس سوى وحدة الكون مهما بالغت في هجومك العنيف ضد المتضادات على قماشتها العريضة، برغم أسود وأبيض (جيرنيكا) القابلة لنمو آخر جدلي يجذبك إليه مجمل فراق حاضر دائماً عند طرفي الإبداع: البصر والمسطح المرسوم، فإذا ما هبط أزرق السماء متواصلاً مع ماجريت في امرأته، رأى المتلقي بعداً ثالثاً وربما قفز إلى رابع وما لانهاية من تسوق الخيال السريالي المانع للحقيقة، فلا شيء يشبه الحقيقة عند الراسم، إن هي إلا منح يمنحها للورقة البيضاء فتتعطر، فهي إعادة إنتاج تجعل ماسك الفرشاة وسيطاً بين الأصل والصورة، روبنز سبق إليها وطورها، خفف حمل الخط فضاعف من لا محدودية الرؤية وكسر التوقع.

إن الأشكال النهائية هي ما تحمله اللوحة وما ننتظر أن تضعه الطبيعة كانطباعية (ماتيس) في براعمه، وما أوحى للرائي عبر مدركات تكثيف الظل واللون، عكس زوايا (كاندنيسكي) التي أخلصت للانفعال بالعمل فوقفا على مسافة متساوية للعرض، وإذا كان (بيكاسو) كلما اقترب من فكرته، عاد فألجمها بانفعالات أخرى تفتح ترددات مضافة لقوانين الجمال التشكيلي، فإن (سيزان) كان تلقائياً دون التضمين التراكيبي، وردد كثيراً أنه مدين للحياة لأنها فتحت نوافذها على لوحاته، لا للتمثيل لا للنظر بأكثر من جهة.

وهذا ما نقصده، كلها عبارات رسمها التقليديون عبر لوحاتهم إلى حد أنها وما يماثلها في المعنى وجدت تحت أرضية الصور الفعلية المرئية، الأمر الذي لم يفسر للآن ما فعله (موندريان وبراك وماجريت) في تجسيدات واقعية لا تمنح اعتباراً للعمق ونظرية إدرار البصر، إن تبني التجلي الحسي للوحة يرفعك من درجة الانسياق الخطي إلى صروح عوالم أخرى، فلا فوارق بين الفقر اللوني والباهت القادم من بعيد إلا بالتكهنات البصرية والاستدعاء التراكمي المعرفي، وهو ما أراده رامبرانت حين أجبر بلونه الرائي على النظر من الداخل الأعمق، وتعمد (سورا ومونيه) سياق الرموز في تصريح تمثيلي، منعاً لتأويل ذات المتلقي، ما حجر على متعة التعبير عن التلقي البصري وأجهضها (الغراب، جزيرة جات) وهي بلا شك إحدى مهمات اللوحة التي لا يمكن تحقيقها إلا في الواقع، وهو ما حدث في فتاة (فيرمر) التي ألقت بأناقتها على قرطها فكانت صياغة دون رؤية، وإن نافست لوحات أخرى، فليست سوى محاورة إبداعية.

يراهن قعر اللوحة على كل المغامرات الداخلية، التي تحدث من ألوان الصخب، وصولاً إلى حزمة الدهشة لجمع المشهد، لذا كان البوح المتاح للمتلقي من خلال ما أتاحه له فنانه الذي لها بمعطياته عبر خامات متنوعة وقماشة بيضاء سطا عليها ليبني وعياً ومنظوراً مفاهيمياً بغيته الجمال وهدفه البعيد التنظيم والبناء، بداية من وحدات الفرد الأصغر إلى المجتمع الكبير الأعلى، مروراً بمعضلات كثيرة وإشكالات مختلفة ومتنوعة حتى في نحت قطعة الخشب والحديد والحجر، برغم ما ساد من انحناءات متفرقة خلال عصور تهميش الإبداع المقصود.. انتبه (سيسلي) إلى أن للضوء نغماً، فقسم ألوانه وعكف على ما يقدمه من حركات تلقائية، صعوداً وهبوطاً بين تأثير الطبيعة والأداء اليومي للتحركات الإنسانية، فأدخل اللوحة في الفنون الأخرى كالرقص والباليه، بقصد الصعود والترقي، وإن عاد ليؤكد إنسانية الإنسان بصفاته الحياتية العادية، فتلألأت أعماله بين حياكة الضوء ومتعة وإيقاع تراكيب مرسومة، وهو ما لونه (بيسارو) إلى حد كبير ليضبط به تأثير صفاء الألوان في أضواء الطبيعة من نهار وزهر وشمس، برغم ظروف جوية وأوقات مختلفة، لا يمكنك التحليل إلا إذا سرت عكس الرسم التخطيطي الظاهر، وكأنك في مسرحية مفعمة بالهزل، فخلط الألوان عند (ديجا) الجريء لا يخلق فناً حياً دون المناظرات غير التقليدية، والقافزة إلى أعلى وفي كل الاتجاهات كالبهلوانات ذات الإرث الثقافي المتنوع.. تمثال القصر، الكرة المعلقة وتوجهات الأشكال المركبة عند (جياكوميتي) صاحب الرؤى الثاقبة والرمز المتنقل والثابت في آن، وبينهما مخيلة متلقٍ لا تهدأ ولا يرضيها إلا مزيد من درجات التطور.

وكلما كان الفنان معلماً قوياً مبتعداً تماماً عن أن يكون مؤدياً؛ أحكم سيطرته على اللوحة وعلى أداء عناصرها خدمة للفن وللمتلقي، ولا جدال أن الكوامن البصرية تختلف تبعاً لدرجة انصهار المعلومات والثقافات داخل الرائي، وهي تتضح من خلال اندماج البصر مع ذائقة التلقي، لتكتمل العملية الإبداعية رباعية الأبعاد بفنانها وخاماتها، وهو ما تجسده تابوهات (فيلاسكيز)، والتي لا دخل لمهارته في شد وثاقها على حامل اللوحة، ويعود الأمر في أكثره إلى ثقتها اللامتناهية في كونها سيدة المرحلة والوقت، الأمر الذي يأخذ بناظرة المبصر لا ببصريته فقط، فمهابة الرمز هنا هي البطل، وقد تلزمك المرسومة بالغياب، فالرمز عند راسمها مفردات دون نص حكائي أو سردي، وهو ما يعرف في أبواب المتون البصرية بالصوت الطاغي المحتاج إلى رتق الجسور لفك شفرة اللوحة، فسمك إضاءات (كليمت) على الأرحج كانت استمتاعاً ساطعاً منه بالواقعية، التي أحبها والتي ظلت باقية تسكن في أبصار المتلقي، وأطول عمراً من أشخاص لوحاته الثمينة، عكس فعل (فيرمر) حين أضاف إلى شخوصه النبل والعراقة، فأخرجهم عن نسيج حياتهم اليومي، وهو ملمح غير عادل اختلفت الأجيال في إبصاره وتقييمه، عبر السنوات المعرفية بموروثها الثقافي والمجتمعي، ولتظل افتراضات التأويل التراكمي، فصلاً لا يغلق منذ ابتسامة فارس (فرانز) المحيرة والملهمة لأجيال الفنانين، وإلى الآن.

> **كلما كان الفنان معلماً قوياً ومبتعداً عن أن يكون مؤدياً.. أحكم سيطرته على اللوحة**

حوّل الخطوط والظلال إلى قصص خالدة

طوغان..
عميد فن الكاريكاتير في مصر


مهاب لبيب

ولد الفنان أحمد طوغان في ديسمبر عام (١٩٢٦)، لأب ضابط شرطة، وأم اهتمت بتربيته وتعليمه إلى جانب هوايتها لعزف البيانو، وأمضى طفولته المبكرة ما بين المنيا وأسيوط صعيد مصر، وهما المدينتان اللتان عاش فيهما طفولته. وبالرغم من انشغال والدته في شؤون المنزل، فإنها تفرغت له معظم الوقت، وعلمته القراءة والكتابة، وأنشأته على الجدية، والالتزام، وحب الناس، واحترام الكبير، والاعتزاز بالنفس، والصدق، والصبر، والقناعة، وكراهية الظلم، وعدم التفكير في الثأر أو الانتقام حتى من أولئك الذين يسيؤون لنا.



شغل طوغان منصب مستشار فني لدار التحرير للطباعة والنشر، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى، وجائزة علي ومصطفى أمين، وجائزة عن حقوق الإنسان من الأمم المتحدة، كما حصل على وسام النيل وهو من أرفع الجوائز المصرية.

وأصدر عام (١٩٥٧) كتاباً بعنوان (قضايا الشعوب)، كتب مقدمته الرئيس الراحل محمد أنور السادات، حيث كان وقتئذٍ أحد الضباط الأحرار، ويتولى إدارة تحرير جريدة الجمهورية التي يعمل بها طوغان.

تساءل السادات متعجباً عن هذه القدرة الخلاقة التي مكنت طوغان من جعل الخطوط والظلال قصصاً خالدة تروي للأجيال بهذا الوضوح والرزانة والإصرار الذي لا يقدر عليه إلا مَن أفنوا عمراً طويلاً في البحث والخبرة والمران: (إنها الآلام التي صهرت هذه النفس الوادعة في مستهل العمر، ومطلع أيام الشباب، عرفها طوغان وهو حدث، وصارعها وهو يافع، واستفاد منها في شبابه فاكتسب خبرة وحكمة كبيرتين).

أصيب والده بالعمى، ما سبب له اكتئاباً أودى بحياته، لتضع الأقدار طوغان في خط المواجهة الأول كرجل للبيت خليفة لأبيه، مسؤولاً عن أمه، وعن أخيه عبدالسلام الذي يعاني روماتيزماً في القلب.


أحمد طوغان

ماتت أمه بعد وفاة أبيه بسبعة عشر عاماً، وتركت له فراغاً وأسىً وحزناً عميقاً. يحكي طوغان في مذكراته قصة أخيه عبدالسلام، الفتى البالغ من العمر (١٩) عاماً الذي كان فرحاً برسوم أخيه، حتى إنه قام بتوزيع آلاف النسخ من كتابه تقديراً لموهبته قائلاً: (فجأة سقط عبدالسلام وارتمى على السرير وأصبح يتنفس بصعوبة، وجئت بالطبيب الذي همس في أذني بأن الوضع ميؤوس منه، وغادر الطبيب ولم يوصِ بأي دواء، أو أية وسيلة للإنقاذ).

وفي مقدمة كتاب (سيرة فنان صنعته الآلام)، الصادر عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة، بعد وفاة طوغان، نجد أنها ليست مجرد مذكرات صحافي رسام حقق شهرة مدوية، إنما هي فصول من تاريخ مصر المعاصر. ففي رحلته الثرية يأخذنا طوغان إلى أماكن يسكنها البحر، وتطوف بأرجائها الأسطورة، لنُحلِّق معه في أجواء ممتعة، قبل أن يعود الواقع مرة أخرى، ومع أنه يضرب بفرشاته الهموم ليُخرج منها البهجة والفرحة، فإنه لا يخفي آلامه، تلك التي صنعت منه فناناً وبمذاق خاص.

وفي فترة مرضه الأخيرة، وجه الرئيس السيسي بنقله إلى مستشفى المعادي العسكري، لتلقي العلاج على نفقة القوات المسلحة التي ظل بها إلى أن وافته المنية في (٢٠ أبريل ٢٠١٥) عن عمر يناهز (٨٨) عاماً.

رسام كاريكاتير في الصحف منذ عام (١٩٤٦) حتى وفاته، مستشار فني دار التحرير للطبع والنشر.

الأماكن التي عاش بها الفنان: القاهرة والجزائر واليمن ويوغسلافيا وتشيكوسلوفاكيا وإيطاليا وفرنسا.

شارك في تأسيس جريدة الجمهورية ورسم الكاريكاتير السياسي فيها، وكان ذلك في أكتوبر عام (١٩٥٣) قبل صدورها بنحو (٦) شهور، ومن يومها نشرت رسومه على صفحاتها يومياً.

أصدر العديد من الكتب ورسوم الكاريكاتير. كتابه الأول عن (قضايا الشعوب) أصدرته دار التحرير عام (١٩٧٥) وكتب مقدمته الرئيس الراحل أنور السادات.

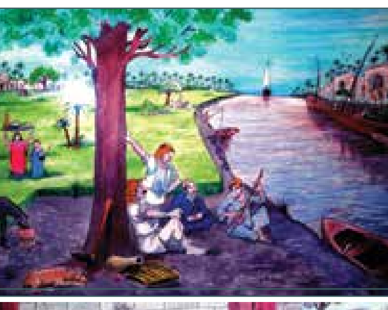
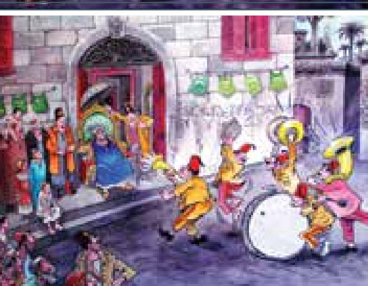
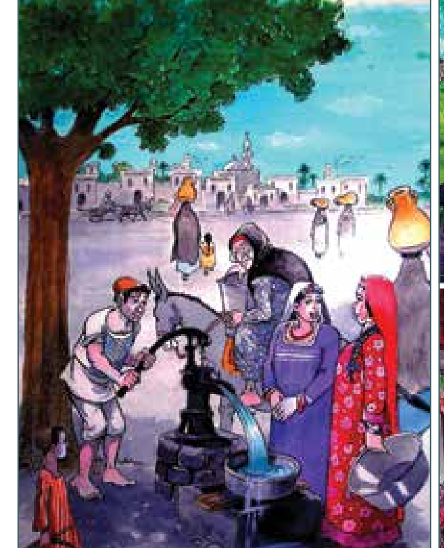
نال جائزة وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى. جائزة علي ومصطفى أمين. جائزة النيل للفنون لعام (٢٠١٤). والجائزة الثانية في مسابقة الكاريكاتير عن حقوق الإنسان من الأمم المتحدة.



من مؤلفاته

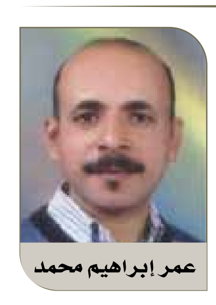
عاش طفولة بائسة صهر آلامها في نفس وادعة خبيرة بالحياة

في كتابه (سيرة فنان) لم يكتب مذكراته بل تاريخ مصر المعاصر





من أعماله

رحيل نجمة السينما العربية

ماجدة الصباحي..
جعلت من الفن قضية وطنية


عمر إبراهيم محمد

تُعد الفنانة ماجدة الصباحي واحدة من نجمات وأيقونات الشاشة السينمائية المصرية والعربية في العصر الذهبي لتاريخ صناعة السينما، وصاحبة تاريخ فني ووطني وعروبي مُمتد التأثير من خلال جُل أعمالها. وهي أيضاً من القلائل اللاتي حملن على عاتقهن مسؤولية الحفاظ على رسالة الفن، والتفرد بالجمع بين التمثيل والإنتاج في آن، من خلال أغلب الأعمال التي قدمتها على الشاشة وطرحت من خلالها عدة قضايا مُهمة.



وكانت ماجدة، قد قدمت عبر مشوارها الفني عشرات الأعمال، التي أثرت تاريخ السينما كممثلة، وأيضاً كمُنتجة للعديد من الأفلام التي تركت بصمات كثيرة لدى المُشاهد.. وبرحيلها أخيراً طويت صفحة جميلة من عُمر زمن الفن الجميل، بجمالها وأدائها السلس، وإنسانيتها وقوميتها. كما تميزت ماجدة في بداية مشوارها الفني بطريقتها الناعمة في تقديم الشخصية الفنية، خصوصاً صورة الفتاة الرقيقة في أفلامها الأولى، وكانت آنذاك مازالت في بواكير الصبا.. ثم غيرت من تلك الصورة، عندما جاءها القدر بدور العُمر عندما وقفت أمام المُخرج الشهير (يوسف شاهين) في عمل من أهم أعمال الفن المصري والعربي، ودرة من الدُرر السينمائية وهو فيلم (جميلة بوحيرد ١٩٥٨).

ولدت عفاف علي كامل الصباحي (ماجدة الصباحي) في (٦ مايو ١٩٣١) بقرية مصطاي بمحافظة المنوفية بدلتا مصر لأسرة عريقة، وكان والدها يعمل موظفاً كبيراً في وزارة النقل والمواصلات المصرية.

وفي بداية حياتها درست التعليم في مدرسة الراهبات الفرنسية، وأثناء ذهابها في رحلة مدرسية إلى استديو شبرا بالقاهرة، وكانت تبلغ من العمر (١٥) عاماً آنذاك شاهدها المُخرج سيف الدين شوكت وأُعجب بها وبملامحها الهادئة،

وطلب منها القيام بدور البطولة أمام الفنان الكوميدي الكبير إسماعيل ياسين في فيلم (الناصح ١٩٤٩).

وأثناء ذلك المشوار المليء بالإصرار والعمل، لم تنس دراستها حتى تحصلت على شهادة البكالوريا الفرنسية.

وتوالت رحلتها الفنية في الصعود بعد ذلك، وطلبها أكثر من مُخرج للعمل معه بعدما فرضت نفسها بأدائها السلس، وسارت بها الحياة، وقدمت الكثير من الأعمال في شتى مناحي الحياة منها السياسية والاجتماعية والقومية والدينية، وكونت شركة باسمها للإنتاج السينمائي، ومن أهم أعمالها السينمائية (لحن الخلود ١٩٥٢، أين عُمري ١٩٥٦، جميلة بوحيرد ١٩٥٨، المراهقات ١٩٦٠، هجرة الرسول ١٩٦٤، ثورة اليمن ١٩٦٦، السراب ١٩٧٠، الندّاهة ١٩٧٥، العُمر لحظة ١٩٧٨)، وغيرها من الأعمال السينمائية والإذاعية والتلفزيونية.

ومنذ خمسينيات القرن الفائت، أقدمت ماجده على أهم محطات حياتها الفنية عندما دخلت مجال الإنتاج السينمائي بجوار عملها كممثلة سينمائية، فقد أنتجت وقامت ببطولة العمل الكبير فيلم (جميلة بوحيرد ١٩٥٨) مُتناولة قصة حياة المُناضلة الجزائرية، ومُسلطة الضوء من خلال الفيلم على بطولة وشجاعة الأمة الجزائرية في وجه الاحتلال الفرنسي وقتها.. ومُجسدة دورها كفنانة في الذود والدفاع عن قضية الشعب الجزائري وانتمائه القومي والعروبي، وهو الفيلم الذي أحدث انقلاباً في حياة ماجده كفنانة ومُنتجة، فلم تعبأ بشباك التذاكر آنذاك، ولم يُرهبها شبح الإفلاس بعد أن اقترضت من البنوك لاستكمال تصوير الفيلم، وأدت أروع مشاهد العمل السينمائي بالفيلم، وقامت بحلق شعر رأسها ورفضت الاستعانة بـ(باروكة) خلال تجسيد الشخصية.. وذهبت ماجدة بعرض الفيلم في العديد من دول العالم، وكانت وقتها المُناضلة الجزائرية (جميلة بوحيرد) محكوماً عليها بالإعدام من قبل الفرنسيين، وأضحى الفيلم أيقونة سينمائية، وصار صوته أعلى من أصوات المُحامين والمُدافعين عن قضية (جميلة بوحيرد) والأمة الجزائرية ككل.. وقد تسبب عرض الفيلم وقتها في حالة من الضغط العالمي على الحكومة الفرنسية، ما أدى إلى تراجعها عن تنفيذ عقوبة الإعدام تجاه جميلة.

وقال آنذاك الفيلسوف الفرنسي الشهير (جان بول سارتر) إن هذا العمل، يقصد الفيلم، قد جسد أمامي حجم الجُرم الذي ارتكبناه كفرنسا في حق الإنسانية، إن هذه الممثلة الصغيرة الكبيرة يقصد؛ (ماجدة الصباحي)، قد أسقطت مني الدموع وأنستني جنسيتي.

وكانت ماجدة جريئة أيضاً عندما برزت كمُنتجة لعدد من الأفلام الدينية، والتي شاركت فيها أيضاً بالتمثيل ومنها: (هجرة الرسول ١٩٦٤، من عظماء الإسلام ١٩٧٠)، ولم تخش الخسارة من التكلفة المادية العالية لتلك الأعمال الدينية، التي تحتاج إلى ديكورات وملابس مُعينة والسفر لأماكن خاصة.

كما لم تنس دورها الوطني تجاه بلدها فقد مثلت وأنتجت فيلم (العُمر لحظة ١٩٧٨) مُتناولة حرب السادس من أكتوبر المجيدة، وصمود الأبطال على جبهة القتال في أعظم ملحمة سطرها الجيش المصري



جميلة بوحيرد في المحكمة

من الفنانات القلائل اللواتي حملن على عاتقهن مسؤولية الفن كرسالة

قدمت عشرات الأعمال الفنية كممثلة ومنتجة وتركت بصمة من خلال مسيرتها السينمائية

إسماعيل ياسين

جان بول سارتر



ماجدة ومحمود المليجي
في فيلم «جميلة بوحيرد»

في العصر الحديث، حيث قامت ماجده بدور الصحافية (نعمت) التي تعمل مع زوجها في جريدة يرأس تحريرها، إلا أنهما على خلاف دائم في الفكر فيما يتعلق بأحوال البلاد والحرب، ما يدفعها للاتجاه للعمل التطوعي في أحد المُستشفيات، حيث تتعرف إلى مجموعة من الجنود الذين ترتبط بهم إنسانياً، وتُسافر إلى جبهة القتال لمُساعدة الجنود على حل مشاكلهم ومُساعدة المُصابين، حتى تحقق النصر الكبير.

ونالت ماجدة العديد من الجوائز والشهادات من عدة مهرجانات عربية وعالمية، من دمشق وبرلين وفينيسيا وغيرها، كما مثلت مصر في العديد من المهرجانات العالمية منها، عضوية لجنة التحكيم بمهرجان الهند السينمائي الدولي عام (١٩٦٤)، وكذلك عضوية لجنة التحكيم في مهرجان موسكو السينمائي الدولي عام (١٩٦٧)، وشاركت في أسابيع الأفلام الدولية، وكانت عضو لجنة السينما بالمجالس القومية المصرية المُتخصصة، وحازت منصب الرئيسة الفخرية والرائدة لجمعية السينمائيات المصريات، ولقبها الجمهور بـ(كوكب الشاشة العربية). وكان آخر ظهور للفنانة ماجدة يوم تكريمها في عيد الفن المصري عام (٢٠١٤)، حيث كرمها الرئيس السابق المُستشار عدلي منصور.

وفي مساء الخميس (١٦ يناير٢٠٢٠) رحلت عن عُمر ناهز (٨٩) عاماً، وأُسدل الستار على نهاية مشوار فنانة كانت صاحبة شخصية قوية ووطنية العروبة، ومُتفردة بأعمال فنية حملت عدة رسائل إنسانية واجتماعية وقومية مُتعددة.

من أشهر أفلامها (جميلة بوحيرد) والذي تناولت فيه قضية الشعب الجزائري ودافعت عنه

أشاد جان بول سارتر بما قدمته واعتبر الفيلم إدانة لحكومته في حق الجزائر

من أفلامها

تفاعل

الإبداع والتكنولوجيا



أشرف الملاح

لم تعد ثمة مسافة بين الفن والتكنولوجيا في هذا العصر، الذي قارب بين كل شيء، بين الجغرافيا والتاريخ؛ وبين العلم والأدب، وبين الفلسفة والعلم، وبين الصمت والكلام، فلا ضير أن يقارب بين الفنون والتكنولوجيا. فقد امتدت فروع الثورة التكنولوجية والرقمية إلى كافة فروع المعرفة من دون استثناء، لذلك لن نستغرب هذا التبادل التأثيري بينها، وبين الفنون التشكيلية، لأن الأمر لا يعدو أن يكون واقعاً في عصر المفاجآت وعصر المختلف والجديد في كل شيء، بل في عصر التغيير حسب (فرانك كليش) في كتابه (ثورة الأنفوميديا)، الذي رأى أن سمة عصرنا الوحيدة هي سمة التغيير.

ومن هنا فإن الفنون التشكيلية المعاصرة شهدت وتشهد تحولات جذرية ومتسارعة في سياقات التغييرات الريادية، المتولدة من رحم الوسائط التكنولوجية والتقنيات الحديثة، كلغة تفعيل متطورة تساهم في نسج الفن التشكيلي وتجاربه وأبحاثه ومنجزاته المتحولة من الشكل النمطي إلى التسابق في توظيف تقنيات إلكترونية ورقمية قابلة للاستهلاك والتداول ضمن لغة تواصلية معاصرة. ومن هنا يمكننا التساؤل حول العلاقة بين الخطاب التكنولوجي والخطاب الإبداعي المتصل بالفن التشكيلي كفن بصري؟

يطرح هذا الواقع المتغير الجديد سلسلة من الاشتراطات والمتغيرات، التي ينبغي دراستها في سياقات نقدية، تواكب حالة التحول في مفهوم التلقي، والاقتناء، وحتى الرسم وبناء العمل الفني، فمجمل النظريات القائمة على مفاهيم التلقي وأصالة العمل الفني صار لزاماً إعادة النظر فيها.

وقد بيّن الفيلسوف الألماني (فالتر بنيامين) المتوفى عام (١٩٤٠) العلاقة بين الفن والتكنولوجيا، فقال: الفن ممارسة اجتماعية، وهو سلعة، يشترك في إنتاجها ناشرون لتباع في السوق كي تحقق ربحاً، ولذلك فإن الوسائط التي تخلقها وسائل الاتصال الحديثة، تؤثر في رؤية الفنان وفي تشكيل عمله الفني، ومهمة الفنان أن يعيد النظر في أشكاله الفنية، وفي قوى الإنتاج الفني المتاحة له، حتى يستطيع أن يطور فنه، فالشكل الفني هو البنية المهيمنة السائدة في مرحلة اجتماعية معينة، وهذا يجسد قدرة الفن على تحريك الوعي الإنساني لكي يكون مبدعاً، ويرى أن تحطيم الفصل بين الأجناس الأدبية، يسهم في خلق علاقة اتصال جديدة بين المبدع والمتلقي.

> في ظل التقنيات الحديثة تغيرت الوسائل المستخدمة في مجال الإبداع

ولكن ما مدى استجابة العمل الفني والإبداعي للطبيعة العلمية، التي تتسم بها التكنولوجيا، يجيب عن هذا السؤال التشكيلي د. إياد محمد الصقر، في كتابه (دراسات فلسفية في الفنون التشكيلية)، مبيناً أن القيم الجمالية ترتبط بالتكنولوجيا، التي تقدم لنا الأدوات، التي تجعل المادة الوسيطة أكثر طواعية في يد الفنان، وأن الطبيعة العلمية الخالصة للمادة لا تدخل في الموضوع الجمالي، وما يدخل في العمل الفني هو تقنية المادة وعلاقاتها الداخلية، وليس طبيعتها الخارجية، التي تكتسب طبيعة خاصة بها داخل العمل الفني، والتقنية في العمل هو الفن وكل ما هو ضروري لإنشاء العمل الفني في معطياته العلمية والطبيعية، بحيث يثير الانطباع الفني.

لذلك كما يرى: في ظل الثورة التقنية والقفزات التكنولوجية المتواصلة، تغيرت الوسائل والتقنيات المستخدمة في مجال الفنون الجميلة ولا سيما الرسم، حيث لم تعد التجربة الفنية التشكيلية في مجال الرسم مرتبطة بالوسائل والتقنيات الكلاسيكية، وأقصد بذلك الفرشاة والألوان ومحمل الرسم. وهو ما جعل الفن الرقمي محل تشكيك وتساؤل، عما إن كان يعد فناً أم أنه مجرد وسيط زائل؟

بهذا المعنى تسهم التكنولوجيا في صياغة حياتنا ووجودنا وإبداعنا ورؤانا، حاضرنا ومستقبلنا، لأنها تتسلل إلى كل مفردات حياتنا من دون أن يكون هناك أي مقاومة، بل لا بد من الاستجابة إلى أدواتها وتقنياتها حتى تستوي الأمة على قدرها العلمي ومستقبلها، وكما يرى (جون هارتلي) في كتابه (الصناعات الإبداعية) بأن (أمة من دون قوة عمل ذي إشعاع من الفنانين والكتاب والمصممين وكتاب السيناريو والممثلين والراقصين والملحنين، ناهيك عن المهندسين والعلماء والباحثين والمثقفين لا تمتلك الأساس المعرفي، الذي يمكّنها من النجاح في اقتصاد المعلومات، وليس أمامها سوى الاعتماد على أفكار منتجة في مكان ما)، مبيناً أن الأهمية لا تكمن في الثقافة ذاتها بقدر ما تكمن في ابتكار الجديد في تلقي المعرفة، ويقول: المهم ليس الميراث الثقافي، وإنما القدرة على ابتكار وإبداع أشكال جديدة من الثقافة.

لذلك لا بد أن نفهم مقولة روجيه غارودي: إن العملية الإبداعية لم تعد مجرد انفعال أو أوهام، بل أصبحت عملية تهدف إلى تحويل الصورة الجديدة للواقع. فهنا ندرك من خلاله هذا الإلزام الحاصل بين نوعية الصورة وتطعيمها بنظم الواقع، الواقع الذي امتلأ بغواية الوسيط الحديث والمعاصر، والذي حولنا من أطر اللوحة الواحدة والأثر الواحد ومفهوم الأثر المفرد، إلى مدلولات نمنمة الأثر وصورته، وتحويل الواحد إلى متعدد ومن القماشة نحو الشاشة.

لذلك لم تعد العلاقة بين الفنون التشكيلية، بل الفنون الإبداعية جميعها بكل حالاتها واتجاهاتها، وبين التكنولوجيا علاقة برانية، هامشية سطحية، بل أصبحت علاقة تكمن في جوهر الإبداع، وفي جوهر العلاقة بين المبدع وأدواته، وهذا الأمر لا يقلل من أهمية الإبداع، الذي يعتمد على التكنولوجيا، بل لا بد من فهم هذه الطبيعة الجديدة، التي لا مناص من الاستجابة إليها، حتى نكون منسجمين مع عصرنا ومنسجمين مع حياتنا، ومنسجمين مع مستقبلنا.



«ليه يا بنفسج» وراء شهرته

صالح عبدالحي.. المطرب الأصيل



خلف أبوزيد

صالح عبدالحي قامة غنائية كبيرة، وصوت غنائي متفرد، أمضى نصف قرن في الغناء الأصيل، امتاز بعذوبة الصوت، وحلاوة النغمة، وامتداد النفس، وشدة الحرص على تقاليد الغناء الشرقي الأصيل، كان أول صوت غنائي استمع له الناس عبر افتتاح الإذاعة المصرية، في (٣١ مايو من عام ١٩٣٤)، كما كان المطرب العربي الوحيد الذي أذيعت له أغنية، على امتداد (٤٥) دقيقة، من إذاعة لندن، البرنامج العام الناطق باللغة الإنجليزية، حيث اختار معدو البرنامج ومقدموه أغنية المطرب صالح عبدالحي (ليه يا بنفسج) لكي يغنيها في برنامج (أوبرا موزارت) كأغنية خاصة، تنقل المستمع الغربي إلى جو القاهرة الشرقي الساحر، بموسيقاه الشرقية الأصيلة.

ولد صالح عبدالحي في حي الحنفي في القاهرة، في (١ أغسطس من عام ١٨٩٨)، وتربى في بيت يعشق النغم، فقد كانت والدته شقيقة المطرب ذائع الصيت في ذلك العصر (عبدالحي حلمي) الذي كان يلتقي أقرانه من أهل المغنى في بيت العائلة، وفي تلك الأجواء الفنية تفتحت موهبته في طفولته، عبر ترديده لأغاني الخال المطرب الشهير، وعندما لمع اسمه في مجال الغناء، اختار اسم خاله ليكون لقباً فنياً له، بعدما احترف الغناء بتشجيع من عازف العود علي الرشيدي الذي قدمه لجلسات الغناء والطرب في قصور الوجهاء، كما دربه على حفظ لحن الدور المعروف (ياما واحشني) الذي وضعه رائد تلحين الدور محمد عثمان، وعندما انتقل صيت صالح عبدالحي في الغناء من الحفلات، إلى عالم الأسطوانات، حرص على غناء تراث رواد الطرب الأصيل، أمثال عبده الحامولي، وسلامة حجازي، ومحمد عثمان، وعبدالحي حلمي، وقد أعانه هذا الجهد المتقن، في تصدر مقامات الغناء في كافة أنحاء مصر، من الإسكندرية شمالاً حتى عواصم الأقاليم خارج مدينة القاهرة، حيث كان مشهوراً عنه أنه يغني بدون مكبر صوت في الأماكن المفتوحة أو المغلقة والسرادقات العامة، ونظراً لحلاوة صوته وجمال نغماته، ارتبط به المستمعون، حتى لقبوه بأمير الطرب، ثم ملك الطرب.

وقد وصل صالح عبدالحي لهذه المكانة العالية، من خلال ما تمتع به من موهبة فطرية، قامت على عدة عناصر متكاملة من صوت جميل وذوق سليم مع الفطنة والحس الأدبي، إلى جانب قدراته المكتسبة في الأدوار وعلى إمساكه السليم بالمقامات الشرقية، وتعرفه إليها من خلال تأثره بالثقافة الموسيقية، لعازف القانون الشهير الفنان محمد عمر الذي صحب تخت منيرة المهدية، ويوسف

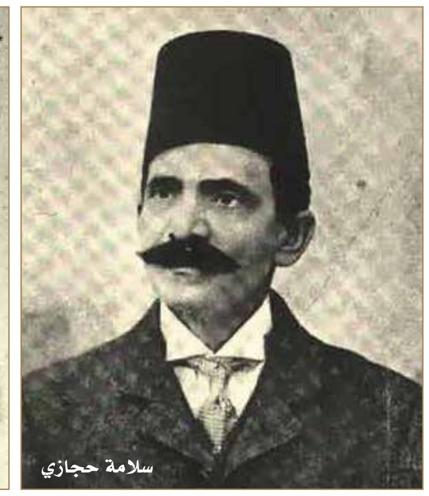
المنيلاوي، وعبدالحي حلمي، وعبداللطيف البنا وغيرهم من أعلام الموسيقا والغناء في ذلك العصر، الذين نهل صالح عبدالحي من معينهم الفني، واستطاع بصوته الأصيل أن يكون همزة الوصل بين عهدين منفصلين، من عهود النهضة الغنائية العربية؛ عهد عبده الحامولي، ومحمد عثمان، وعهد أم كلثوم، وعبدالوهاب، ورياض السنباطي، الذي لحن له باقة، من أجمل أغانيه.

كما كان صالح عبدالحي مغرماً بمجالسة المشاهير، من رموز الثقافة والأدب، حيث عرف بصداقته لشاعر النيل حافظ إبراهيم، وأمير الشعراء أحمد شوقي، وكبير ظرفاء عصره الشيخ عبدالعزيز البشري، وغيرهم من أعلام الشعر والأدب، في النصف الأول من القرن العشرين، وقد ازدادت شهرة صالح عبدالحي في مجال الغناء، مع تطور صناعة الأسطوانات، وانتشارها عربياً، ثم مع ازدياد محطات الراديو الأهلية في الإسكندرية والقاهرة، ثم تبلغ هذه الشهرة الآفاق، مع افتتاح الإذاعة الرسمية المصرية في مايو من عام (١٩٣٤)، حيث ساعدت الإذاعة صالح عبدالحي على تحقيق شهرة عربية كبيرة، وجماهيرية واسعة، عبر ما تميز به صوته الغنائي، من أداء رصين وشجي، ومتانة أحباله الصوتية، وقدراته الأدائية العالية، حيث صدح بأجمل الأغاني التي عرفها المستمع العربي، في أوائل القرن العشرين،، والتي تأتي في مقدمتها أغنية (ليه يا بنفسج)، رائعة رياض السنباطي لحناً، وبيرم التونسي شعراً، وأدواره الشهيرة (عشنا وشفنا، حبيبي هو الآمر الناهي، دموع عيني، يا حادي العيس، القلب داب، ليل وآهات، الليل على طول، يا ليل فيك ناس بيشكوك مواجعهم، خليني أسير وحدي)، وغير ذلك من أغانٍ وأدوار للمطرب صالح عبدالحي، والتي حقق عبرها شهرة جماهيرية واسعة، ليس بين جماهير المستمعين فقط، ولكن بين أعلام الأدباء، فنجد أديباً كبيراً في حجم العقاد، يعجب بصوته الغنائي، فيصفه بأنه (كالماء العذب النقي، يأخذ من كل إناء لونه، ومن كل وعاء شكله)، لقد اختصر الأستاذ العقاد، بهذه الكلمات معالم الصوت الأخاذ لصالح عبدالحي، ومدى قدراته الأدائية العالية، عندما أشار إلى قدرة الغناء والتمكن من تلوين خامته الصوتية الطبيعية وإحساسه الثري، الذي يبرهن به على الاهتمام بالتعبير، من خلال ما يتوافر له من سلامة التصوير، وما له من قدرة على التخييل المدعوم بالقيم والإدراك، الذي يجعله يجيد استخدام سبل التعبير، والقدرة على تلوين الفن وفقاً للمعاني والمواقف التي يتناولها النص الغنائي، وكما صدح صالح عبدالحي بأجمل أغانيه عبر الإذاعة، فقد عرف طريقه للشاشة الصغيرة التلفاز مرة واحدة، عندما قرر التلفزيون العربي، زمن الوحدة بين مصر وسوريا، أن يسجل للمطرب القدير بعضاً من روائعه الغنائية، بعدما أقعده المرض خلال سنوات الخمسينيات، حيث تم تصويره مع التخت الشهير، بقيادة عازف القانون محمد العقاد، وهو التخت الذي سبق رحيله عن الحياة بفترة قصيرة، حيث غنى من أشهر أعماله (ليه يا بنفسج) كما غنى من تراث الغناء البديع، وقد توفي صالح عبدالحي في (٣ مايو من عام ١٩٦٢)، بعد أن حصد شهرة واسعة في عالم الغناء والفن الأصيل.

أول صوت غنائي يصل آذان المستمعين عبر الإذاعة المصرية

أعاد تراث رواد الطرب الأصيل أمثال عبده الحامولي وسلامة حجازي ومحمد عثمان وخاله عبدالحي حلمي


عبده الحامولي


سلامة حجازي

بيرم التونسي


رياض السنباطي



ضياء الجنابي

المصطلحات المسرحية

في الموروث الثقافي العربي

مما لاشك فيه، أن ضبط المفردات والمصطلحات في جميع مجالات المعرفة الإنسانية، أمر لا مندوحة عنه، ذلك كون المعرفة تبدأ بالمفردات، والمفردات تقودنا إلى المفاهيم.. لذا؛ من الضروري بمكان الاعتناء بمصطلحات المسرح، باعتباره أحد الطرق المعرفية المهمة وأبا الفنون بلا منازع، وفي الوقت ذاته كونه عِلماً له قاموسه الخاص الغني بالمسميات والمصطلحات، كسائر العلوم الأخرى. ومن المعلوم أن مصطلحات المسرح العربي، بعضها ذو جذور عربية، وبعضها الآخر وافد من ثقافات أخرى، خضعت لأساليب التعريب والنحت وفق السياقات المرعية.

المصطلحات المسرحية العربية أو المعربة، مرت بأطوار عديدة وأدوار استحالة متعاقبة إلى أن استقرت بها الحال على ما هي عليه اليوم، والسبب أن الرؤية الفنية كانت مضبّبة أمام أعين معظم المؤلفين في عصر الركود الحضاري، أو ما يصطلح عليه بالقرون الوسطى، بحيث اضطربت لديهم المصطلحات وارتبكت مفاهيمها.. على سبيل المثال أن نصوص التمثيليات التي تم عرضها أمام الجمهور في القرن الثالث عشر الميلادي، بعد تبلورها على يد محمد بن دانيال الموصلي، رائد مسرح خيال الظل في التاريخ العربي، أطلق عليها كُتّاب العصر الوسيط مسميّات عديدة، من قبيل (بابة)، وبعضهم استخدم مصطلح (حكاية)، وبعضهم سماها (لعبة)، وبعضهم سموها (خيال) نسبة لارتباطها بمسرح خيال الظل.

الأمر ذاته بالنسبة إلى الممثلين؛ فقد أطلقت عليهم مصطلحات غريبة، مثل (اللاعب) و(المحاكي)، أو (الحاكية)، و(المخايل)، والمصطلحات الثلاث الأخيرة تشي بقدر معين بدور الممثل، لأنها تومئ إلى حركته التعبيرية بملاعبة الدُمى في مسرح خيال الظل، أي أنه تمثيل بشكل غير مباشر، ويشترط بالمخايل امتلاكه القدرة على الأداء الصوتي كذلك، ليتمكن من أداء أصوات الشخوص عند تحريكها، وهذا يحتم عليه تلوين صوته بما يتماشى مع المواقف التي تتعرض لها شخوص العرض، وقد يلجأ أحياناً إلى تجسيد أصوات بعض الحيوانات، إضافة إلى تأدية الأغاني.

وقد سمى بعض كُتّاب عصر الركود الحضاري الممثل بـ(البهلوان) وبعضهم سموه (الصفعان) والصفعان هو الرجل الضعيف الهمة، كالمتسول الذي ينتظر ما تجود به الناس عليه، مقابل ما يقدمه لهم من خدمات غالباً ما تكون ممتعة. ويقدم لنا عبدالقادر

> **ما قدمه محمد بن دانيال الموصلي في القرن الثالث عشر ميلادي يعتبر مسرحاً وليس (بابة) أو (حكاية) أو (لعبة)**

البغدادي في كتابه الموسوم (خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب) وصفاً آخر للصفعان بقوله: (الصفعان، وهو من يمكن من صفع قفاه ليأخذ شيئاً. ولا يرتضي هذا لنفسه إلا من هو في غاية المهانة والدناءة)، كما شاع مصطلح (المهرج) لتوصيف الممثل، وكذلك (المساخر) و(المضحك)، وبعضهم سموه (الخلبوص)، والخلبوص هو مهرج يقوم بأوضاع وحركات غير لائقة في الغالب، ويحاول مجاراة حركات الراقصات والغوازي. أما مصطلح (المُحَبَّظ) الذي استخدمه لأول مرة محمد بن دانيال الموصلي، في حوار الأمير وصال، وهو أحد شخوص بابته (طيف الخيال)، إذ يقول: (أنا مُحَبَّظ الشيطان، أنا ملاكم الحيطان)، وهذا المقطع شكّل حداً فاصلاً في المصطلحات المسرحية.

بات بعد ذلك تداول مصطلح (المُحَبَّظ) مألوفاً في نعت الممثل، وقد وُصف به الممثلون الذين قدموا عرضاً مسرحياً في حفل زفاف إسماعيل باشا، الذي أقيم عام (١٨١٣) ميلادية في القاهرة. كما جاء في معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي، أن (المحبظ أو الحبيظي هو الحاوي الذي يلعب ألعاباً سحرية بالخفة أيام السهرات وفي الأعياد)، وهذا المصطلح يؤشر لنا انعطافة مهمة في تاريخ المصطلحات المسرحية، لأنه يختص بالممثل الحقيقي في المسرح البشري إذا جازت التسمية، أي أنه الفنان الذي يواجه الجمهور مباشرة بلحمه ودمه من دون ستار فاصل.

ويمكننا الاستشهاد بوصف المؤرخ محمد بن أحمد بن إياس الحنفي الذي ورد في كتابه الموسوم (بدائع الزهور في وقائع الدهور) للاعب خيال الظل للتمييز بينه وبين المُحَبَّظ كمصطلح يخص الممثل البشري، إذ يميز الحنفي لاعب خيال الظل بأنه يأتي بعدته (كالشاشة أو الستارة والفانوس والشخوص الظليّة وصندوقين لوضع الشخوص مرتبة حسب ظهورها على الشاشة في صندوق اليمين، وهو الذي يرمز إلى رحم حواء، وبعد انتهاء دورها يضعها اللاعب في صندوق اليسار الذي يرمز إلى القبر). وقد وصف المستشرق البريطاني إدوارد وليم لين، إحدى التمثيليات التي قام بها (المُحَبَّظون) المصريون أمام محمد علي الخديوي، بأنها تماهي المسرح الأوروبي وتسايره، من خلال طبيعة الحوار الدرامي، واعتماد الديكور والملابس التي تناسب أجواء التمثيلية.

لم تكن عروض التمثيليات (المسرحيات) مقتصرة على أروقة القصور المنيفة للحكام في مصر، بل نزلت إلى الناس البسطاء في الحواري الشعبية أيضاً، وقد أشار كل من المستشرق يعقوب لاندو، في كتابه (المسرح الشعبي العربي في القاهرة عام ١٩٠٩)، والمستشرق فويديش في كتابه (أحمد الفار وفرقته)، إلى أن الممثل الشعبي أحمد الفار الذي يلقب بـ(ابن رابية) كان رئيساً لجوقة من الممثلين يرتدون الملابس الشعبية ويؤدون التمثيليات التي كانت تستهوي السواح الأوروبيين في ذلك الوقت فيكتبون عنها، وهذا يدلل على استمرار مسرحيات (ابن رابية) وجوقته من الممثلين (المُحَبَّظِين) حتى مطلع القرن العشرين، وبعدها ترسخ وجود المسرح الذي يعتمد على الأساليب الأوروبية، مقابل تقهقر المسرح الشعبي العربي بأساليبه القديمة، باقتصاره على عروضه الرتيبة في الريف المصري والسوري، وقد استمر بالتراجع التدريجي حتى تلاشى من الواقع.

يتوضح لنا مما سبق أن مؤرخي العصر الوسيط، اختلفوا في تحديد تسمياتٍ ضابطة للمصطلحات المسرحية كالنص والممثل، ناهيك عن طبيعة المعاني المتدنية لمعظم المصطلحات المتداولة آنذاك، وإن هذا الاختلاف والتداخل في المصطلحات الخاصة بالمسرح العربي مع هبوط معانيها، أدى إلى تشكيك بعض الباحثين في وجود الفن المسرحي عند العرب، فضلاً عن رسوخه. والمشكلة الأهم هي ندرة محاولات الباحثين الجادة في التحقيق بهذه المصطلحات، التي شاعت في القرون التي سبقت عصر النهضة.

بعض المصطلحات ذو جذور عربية وبعضها الآخر وافد من ثقافات غير عربية

مرت المصطلحات بأطوار عديدة إلى أن استقرت بها الحال على ما نعرفه الآن

امتدت العروض المسرحية خارج أروقة القصور ونزلت إلى الناس البسطاء في الحواري الشعبية

مؤرخو العصر الوسيط اختلفوا في تحديد مسميات ضابطة للمصطلحات المسرحية



فيلم «١٩١٧»

نال ثلاث جوائز أوسكار

زياد عبدالله

خرج فيلم (١٩١٧) من حفل توزيع جوائز الأوسكار الذي أقيم يوم الإثنين، ليل الأحد في الولايات المتحدة (٢٠٢٠/٢/١٠)، بثلاث جوائز، وهي أوسكار أفضل تصوير للمصوّر روجر ديكنز، وأوسكار المؤثرات الصوتية والمزج الصوتي، من بين (١٠) ترشيحات شملت أوسكار أفضل فيلم وأفضل إخراج، ولترسو الجائزتان الأخيرتان على الفيلم الكوري الجنوبي (الطفيلي) (باراسيت)، والذي نال أيضاً جائزة أفضل سيناريو وأفضل فيلم غير ناطق بالإنجليزية، إلا أن (١٩١٧) فاز بجائزة أفضل فيلم وإخراج وموسيقا تصويرية في (الغولدن غلوب)، وسبع جوائز في (البافتا) البريطانية، وفيما يلي مقاربة لعوالم هذا الفيلم ومخرجه سام منديز.

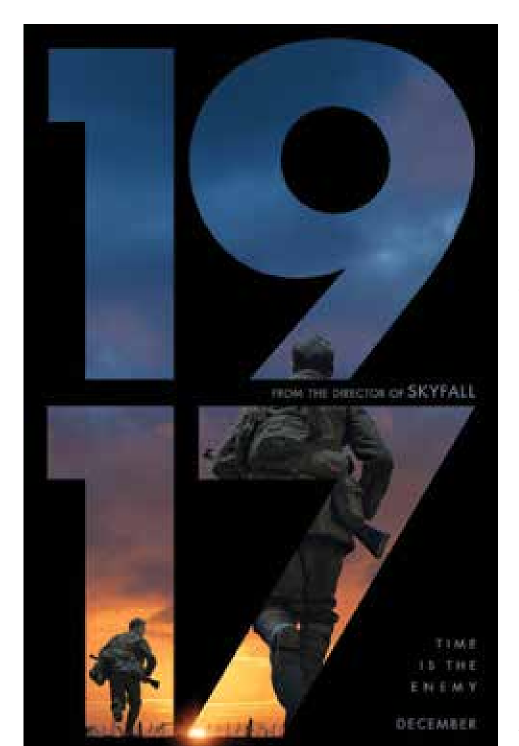
تتطلب مشاهدة فيلم المخرج الإنجليزي سام منديز (١٩١٧) استعداداً خاصاً لكونه تأسس على لقطة واحدة أو الإيهام بذلك، وبالتالي فإن المشاهد سيكون أمام سردية متصلة يتطابق فيها الزمن الافتراضي للفيلم مع الزمن الواقعي، بحيث يلتغي الأول أمام هيمنة الثاني، فما نراه يستغرق ما يستغرقه في الواقع حسب بنية اللقطة الواحدة. لكن ومع فيلم (منديز) لا تكون اللقطة الواحدة ناجمة عن عملية التصوير، كما في فيلم ألكسندر سوخوروف (الفلك الروسي) على سبيل المثال، وغيره من أفلام صُوّرت بلا قطع، بل من خلال معالجة المادة المصورة

عبر المونتاج، الذي تولاه المونتير الشهير لي سميث، الذي قام بمونتاج أفلام مثل (دانكرك) و(إنسبشن) وغيرهما من أفلام مهمة، لتظهر حين عرضها من دون قطع، محدثاً أثر اللقطة الواحدة، إذ إن الزمن الافتراضي لفيلم (١٩١٧) يمتد لـ(٢٤) ساعة وما نشاهده لا يتجاوز الساعتين، وهذا شبيه بفيلم أليخاندرو إيناريتو (بيردمان) ذي اللقطة الواحدة المتأتية من معالجة لقطات طويلة.

يشكل ما بدأنا به رهان الفيلم الرئيس، فنحن حيال الحرب العالمية الأولى، وللعنوان أن يقول لنا ذلك، وليفتتح الفيلم على الحرب والخنادق والجنود والجثث والخوف والرعب، وليتواصل ذلك محدثاً أثراً بالغاً لدى المتلقي، طالما أن المشاهد تتوالى في مشهدية واحدة، من دون انقطاع سوى مرة واحدة فقط لا غير، ولتأتي قصة الفيلم بالتناغم مع الشكل، معتمدة أولاً وأخيراً على خط درامي واحد متسارع، وكل ما في الأمر أن العريف بليك (دين تشارلز تشابمان) يقبل القيام بمهمة تتمثل بتسليمه رسالة عاجلة إلى فوج من الجيش الإنجليزي، تتضمن أمراً بإيقاف هجومه على القوات الألمانية، لكون هذا الهجوم سيؤدي به إلى الوقوع في فخ نصبته له هذه الأخيرة، وحصول مجزرة مروعة بالقوات البريطانية. يتورط في هذه المهمة أيضاً العريف شوفيلد (جورج مكاي)، الذي لا يكون راغباً أبداً في خوض غمار هذه المغامرة المحفوفة بالمخاطر، والتي يبدو تنفيذها ضرباً من المستحيل، وسعياً إلى الموت.

وهكذا ينطلقان في مهمتهما، وينفتح الفيلم على عوالم مروّعة وأجواء قيامية، حبلى بشتى صنوف المفاجآت والمنعطفات، ولتبدو المشاهدات وحدها قادرة على إحداث ذلك، ومع دخولهما التحصينات الألمانية، يتسبب فأر بتفجير جزء منها على شوفيلد، إلا أن بليك ينقذه، ويتابعان مسيرهما، إلى أن يشهدا معركة جوية بين طائرات إنجليزية وأخرى ألمانية تشتت سكينة المرج الأخضر والبيت الحجري الريفي الذي يصلان إليه، فإذا بطائرة ألمانية تهبط، وقد أصيبت وتتوجه نحوهما، فيهربان بمعجزة، وحين يقومان بإنقاذ الطيار الألماني، يُقدم هذا الأخير على قتل (بليك) فيبقى (شوفيلد) وحيداً وعلى عاتقه المهمة التي تورط أصلاً في تنفيذها، فتصبح هدفه ومسعاه، وكله استعداد لبذل الغالي والنفيس لإنجازها، والوصول قبل موعد الهجوم، وبالتالي تنتقل دوافع (بليك) إليه، بما في ذلك دافع هذا الأخير الشخصي المتمثل بالوصول إلى أخيه الضابط في الفوج.

سيكون الحوار في البنية السردية سابقة الذكر- القادرة على توليد أفعال متواصلة من السعي الحثيث لتحقيق الهدف الذي ترتكز حوله أفعال شوفيلد- مكثفاً، وعلى شيء من العبارات الخاطفة المحتشدة بالمعاني، ويحتوي اقتباسات مثلما هو قول شوفيلد



ملصق الفيلم

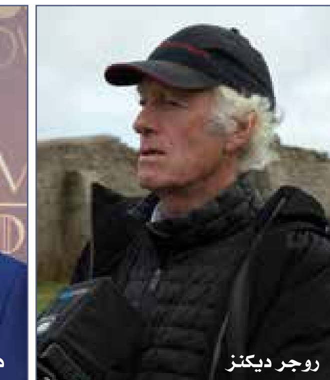
جعل الحوار في البنية السردية قادراً على توليد أفعال متواصلة لتحقيق التوازن مع الأحداث

وضع المخرج سام منديز المشاهد أمام سردية متصلة يتطابق فيها الزمن الافتراضي مع الواقعي


أثناء التصوير


جورج مكاي


سام منديز


روجر ديكنز


دين تشارلز تشابمان

ولعل من يعرف سينما (منديز) سيستحضر فيلمه الاستثنائي (جمال أمريكي- ١٩٩٩)، وهو أول فيلم أخرجه الإنجليزي الذي تناول الجمال الأمريكي، وغاص عميقاً في النسيج الاجتماعي الأمريكي، وليحصد هذا الفيلم خمس جوائز أوسكار، بما فيها أوسكار أفضل فيلم، وأفضل إخراج. وليتبعه عام (٢٠٠٢) بفيلم (الطريق إلى الهلاك) الذي يغوص في عوالم الجريمة والعصابات ويروي حكاية شائكة لأب (توم هانكس) يسعى إلى حماية ابنه، وبالتالي توريثه براعاته بوصفه من رجال العصابات (الغانغستر) والمخاطر تحيط بهما من كل صوب وحدب. ومع فيلم (ريفريوشنري رود ٢٠٠٨) يعود إلى الدراما الآتية من أعماق النفس البشرية، محولاً رواية ريتشارد يتس، التي حمل الفيلم عنوانها إلى مساحة صراع درامي، مشغولة بالحوار وتصعيده والاعتماد على حدث افتراضي، لن يجد طريقه للتحقق، مع الحفاظ على قدرته في تدمير حياة أبريل (كيت وينسلت) وفرانك (ليوناردو دي كابريو) والتي سرعان ما تكشف عن رتابتها واحتكامها على قدر من العادية، التي تتمكن في النهاية من إيصال أبريل إلى المأساة، وهي تتوق لحياة مغايرة تتسع للأحلام والأيام التي تحمل جديداً دائماً.

اعتمد المخرج على خط درامي واحد متسارع مع سعي العريف لإيصال رسالته للقائد

الجنرال أرنيمور (كولين فاريس) المقتبس عن الكاتب البريطاني روديارد كبلينغ: (سواء كان مقصدك جهنم أم النعيم، فإن من يصل أولاً هو من يمضي وحيداً)، وطبعاً شوفيلد لم يكن وحيداً في بداية الرحلة. وحين يحتضر (بليك) يسأل شوفيلد (هل أنا أموت) فيجيبه (نعم نعم.. أظن ذلك). وتبدو البطولة من البداية موضوعاً للتندر، فشوفيلد يخبر بليك بأنه قايض ميدالية الشجاعة التي نالها عن أعماله البطولية بزجاجة شراب، وحين يسأله بليك عن سبب إقدامه على ذلك، يخبره بأنه كان يشعر بالعطش.

يتمثل الصراع في فيلم (١٩١٧) بتخطي العقبات اللامتناهية التي تواجه هذه المهمة، ولتتحول إلى أطوار تصاعدية، لكنها تجتمع لترينا قبح الحرب وفظاعتها وعبثيتها، وشوفيلد في حركيته الدائمة ينتقل من عائق إلى آخر، كما في فيلم سبيلبرغ الشهير (إنقاذ المجند راين- ١٩٩٨)، حيث تكون الفصيلة أو الجماعة في مهمة إنقاذ الفرد/ المجند راين، بينما يكون الفرد في (١٩١٧) في مهمة إنقاذ الجماعة/ الفوج أو مجاميع هائلة من الجنود، ولتتمركز بطولة (شوفيلد) حول قدرته على النجاة والمواصلة وتنفيذ المهمة، ومن ثم الاتكاء على الشجرة علها تعيد إليه الحياة من جديد.

نجح الفيلم في تصوير العوالم المروعة والأجواء الحربية إبان الحرب العالمية الأولى


مشهد من الفيلم


ضفاف نهر العاصي

تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- رواية الوادي الأخضر
- قضايا المرأة في الرواية الإماراتية
- إريك رومر.. حياة تخلو من القصص
- الفن الإسلامي في مصر
- «قراءات نصية في شعر المتنبي»
- مملكة الصحراء البعيدة.. قراءة في أدب الرحلة
- سيرة الأمكنة المنوعة

رواية الوادي الأخضر

الكتاب: الوادي الأخضر - رواية
المؤلف: جون شتاينبك
المترجم: رشا الجديدي
الناشر: دار أسامة __ دمشق


شعيب ملحم

ليس مستغرباً أن يعتبر معظم النقاد، وخاصة الأمريكيين والغربيين، أن الروائي جـــون شـتـايـنـبـك (١٩٠٢-١٩٦٨م) مـن أهـم الروائـيـين الأمـريـكـيـيـن في القرن العشرين، وهو ليس روائياً فقط، كاتب سيناريو، ومارس مهنة الصحافة محرراً ومراسلاً لأهـم الصحف الأمريكية، ونال جائزة نوبل للآداب عام (١٩٦٢م)، إضافة إلى جوائز مهمة أخرى مثل جائزة بوليتزر، وبعد أكثر من روايتين لم تلقيا نجاحاً، كتب رواية (شقة تورتيلا) التي لاقت رواجاً ونجاحاً كبيرين، ومن ثم تتابعت أعماله ومنها (فئران ورجال)، و(عناقيد الغضب)، و(كأس من ذهب). وتتضمن رواياته في أغلبها جانباً من بيئته التي نشأ فيها، في وادي ساليناس بولاية كاليفورنيا، ورواية (الـوادي الأخضر) لا تشذ عن هذه القاعدة، وربما تكون الأفصح والأوضح لتأكيد ذلك ولو تغير الاسم قليلاً.



الرواية تتألف من ثمانية فصول، وللدقة أكثر، يمكن القول إنها ثماني قصص، يمكن أن تقرأ كل واحدة على حدة، لكن ما يجمعها هو المكان وخيط رفيع لشخصيات(الوادي الأخضر) تظهر بين الحين والآخر في جميع القصص؛ ولهذا فإن قراءة كل قصة تبقى ناقصة، نظراً لتكرار أسماء الشخصيات من قصة إلى أخرى، فـ(الوادي الأخضر) هي مجموعة من العائلات التي لا تتعدى العشرين والتي تكاثرت خلال مئة عام، بعد أن بدأ استيطانها من قبل ضابط شاب غليظ وقاس تجاه الهنود الحمر، برغم أنه تزوج هندية، ومن ثم اختلطت دماء العرقين وتوافد العديد من الأسر للإقامة في الوادي الأخضر، والأرض المعطاء، لكن القرية تشهد ساكنين جداً ويغادرها آخرون، ولكل أسبابه ويعرضها المؤلف بأسلوب سلس وشائق وبدون حبكات معقدة، بل حياة تبدو عادية مع مفارقات يعرضها المؤلف بطريقة إنسانية وأسلوب (ناعم)، إذا جاز التعبير مع نهايات موجزة ومفتوحة على كل الاحتمالات.

الفصل الأول يتحدث عن بيت سكنته أسرة (باتل) بعد عشرين عاماً من هجرانه، ورافق هذا البيت سوء طالع، فما إن يشتريه أحدهم حتى يغادر، حتى شاع أن البيت مسكون بالأشباح، لكن (برت مونرو) أتى بعد سنوات واشترى البيت والمزرعة بعد نجاحات وفشل في المدينة، ومعه زوجتاه وولداه وابنته، وكان (شارك) مهووساً بالحفاظ على عفة ابنته، ومهووساً أيضاً بالتظاهر أمام الناس أنه يملك ثروة كبيرة، ويسأل الآخرين عن أسهمه في الشركات، واستثماراته، وكان في كل ليلة يلجأ إلى دفاتره السرية ويحسب أرباحه وخسائره الوهمية، واتضح أمره، بعد أن استدعي إلى القضاء وأن يدفع عشرة آلاف دولار كفالة، وفوجئ الجميع بأنه لا يملك هذا المبلغ، وأن ثراءه كان مختلقاً، فشعر بانكشاف أمره، وقرر مغادرة الوادي والبدء بحياة جدية وجديدة.

في فصل آخر تحت عنوان (لا أريده حيواناً) قصة الشاب (جونيوس مالي) الذي عمل كاتباً في إحدى الشركات لكن أجواء المدينة لا تناسبه، ونصحه الأطباء


جون شتاينبك

بالذهاب إلى الريف، وهكذا أتى إلى الوادي واستأجر غرفة لدى امرأة وحيدة تزوجها فيما بعد، وأنجبت ولداً أسمته (جون) وماتت بعد ولادته بأيام، لكن جونيوس كان محباً للقراءة والثقافة فأهمل المزرعة ونفسه وحتى ابنه الصغير، ونشأ الطفل حتى حان وقت التحاقه بالمدرسة، الذي ذهب إليها مرغماً، حافياً، ومهلهل الثياب، إلا أنه فرض احترامه على رفاقه، وعلى معلمته (مورجان) التي سمعت عن حياة والده، لكن حادثة حصلت في مجلس إدارة المدرسة، غيّرت مجرى حياة الوالد والطفل والمعلمة، عندما قدم أحد الأهالي ثياباً جديدة للطفل جوني الذي رفضها بإباء وهرب من المدرسة، وفي انتظار الحافلة، التي قرر الوالد والطفل الذهاب إلى سان فرانسيسكو والبحث عن عمل يؤمن لابنه حياة لائقة.

في قصة (الأختان) روزا وماريا اللتان توفي والدهما من دون أن يترك لهما شيئاً سوى المزرعة التي لا تكفي مصروفهما، فحاولتا أن تصنعا الفطائر بأنواعها، كما تعلمتا من أمهما الراحلة، إلا أن الإقبال على مطعمهما المتواضع لم يكن جيداً، إضافة إلى أن المطعم غير مرخص، فأتى أمر بإغلاقه وكان أن قررتا الرحيل عن المدينة.

إنها رواية تتتابع فصولها، بهدوء وسلاسة ومتعة، إنها تفاصيل حياة ريفية بسيطة وغير معقدة تنجح أحياناً وتفشل أحياناً، كما حدث لـ(هوايتسيد) الذي بنى قصراً كبيراً ليراه مليئاً بالأحفاد، لكنه وبالوراثة لم ينجب سوى ولد وحيد، وهكذا لم يمتلئ البيت، وقرر الرحيل مع زوجته إلى المدينة قائلاً: ما أصغر الأشياء التي تتحطم عليها أكبر الأحلام.

قضايا المرأة
في الرواية الإماراتية


أبرار الآغا

صدر حديثاً عن دائرة الثقافة بالشارقة، كتاب (قضايا المرأة في الرواية الإماراتية) ضمن سلسلة رسائل جامعية، للكاتبة الإماراتية الدكتورة هند المشموم، إذ يسعى الكتاب إلى تصوير قضية المرأة الإماراتية من منظور الفكر الأنثوي والذكوري روائياً والمعزز بالأدلة المنطقية، بطرحها تساؤلات عدة حول ماهية القضايا التي تخص المرأة الإماراتية؟ وهل المرأة قضية أم صانعة للقضايا؟ وهل كانت قضية البحث في الذات الأنثوية في صراعها مع الواقع الخارجي أبرز قضية؟ أكانت الأسرة تشكل قضية بذاتها؟ وإلى أي مدى نجح الكتّاب في طرح قضاياها؟

فالرواية الإماراتية طرحت قضية المرأة في أدب الرجل وأدب المرأة، مثل قضية الذات الأنثوية وصراعها مع الرجل، وقضية التغوّل الذكوري، وقضية مواجهة المرأة للظلم والقهر الأسري والاجتماعي، وقضية العمل.

واختارت الكاتبة سبع روايات إماراتية، ممتدة بين فترة السبعينيات وحتى (٢٠١٣م)؛ لتتمكن من سبر أغوار قضايا المرأة في ضوء



التغيرات الفكرية والاجتماعية التي مرت بها دولة الإمارات، مؤكدةً أن قضية المرأة مازالت تحتاج إلى رؤية عميقة لتفسيرها؛ بالرغم من وجود دراسات نقدية عدة تناولت قضية المرأة في الرواية الإماراتية.

فكان الباب الأول بعنوان: (المرأة وقضية الذات في الرواية الإماراتية)، ويتضمن ثلاثة فصول، وهي: المرأة والذات وثنائية القيد والحرية.. رواية (تثاؤب الأنامل) نموذجاً لرحاب الكيلاني، حيث رسمت حياة أسرية يسودها التمزق الداخلي، فالزوج لا يعي حقيقة واقعه بعيداً عن أسرته، والزوجة امرأة صابرة ومحبة لأسرتها؛ ولكنها تعاني التمزق الداخلي.

أما الفصل الثاني، فتحدث عن المرأة والبعد الذاتي بين الواقع الأسري والاجتماعي.. رواية (عيناك يا حمدة) نموذجاً لآمنة المنصوري، والتي تدور أحداثها حول المفارقات الاجتماعية التي ترتبط بالعادات والتقاليد والأزمات النفسية والذاتية للمرأة. وناقش الفصل الثالث، المرأة والذات وحقيقة الواقع الاجتماعي.. رواية (شاهندة) نموذجاً لراشد محمد، وهي من أوائل الروايات التي تناولت إشكالية المرأة في البحث عن ذاتها وحريتها، ووقوعها في صراع الاختيار، الذي يضعها في صف الحيرة التي شكلت طابع الشرخ الداخلي.

بينما جاء الباب الثاني، بعنوان: (المرأة والقضية الأسرية في الرواية الإماراتية)، وجاء في فصلين، الأول: المرأة والقضية الأسرية.. دراسة في رواية (طوي بخيتة) نموذجاً لمريم الغفلي، فاجتهدت الغفلي في تصوير علاقة المرأة بفضائها وطبيعة علاقتها بالرجل، مسلطةً الضوء على جوانب اجتماعية ضالة وخطأ، راحت ضحيتها المرأة، وفق أعراف ومعتقدات وعادات تكبل حرية المرأة.

وأما الفصل الثاني: المرأة والواقع الأسري.. دراسة في رواية (مزون) نموذجاً لمحمد غباش، فقد جاء الخطاب الأدبي متجهاً نحو تبني قضيتها، حين تجلت فيها المطالبة الأنثوية للرفض الذكوري بقيمه ومفاهيمه، التي تحط من قدر المرأة، وتهمش دورها ووظيفتها في المجتمع.


هند المشموم

وجاء الباب الثالث، بعنوان: (المرأة وقضية العمل في الرواية الإماراتية)، فكان الفصل الأول: المرأة وقضية العمل وطبيعة الفكر الاجتماعي.. دراسة في رواية (رائحة الزنجبيل) نموذجاً لصالحة غابش، حاولت فيها الروائية المساس بمضامين فكرية؛ لتصل بالمرأة إلى الصورة المثالية، في التشابك بين الفكر المتطلع والواقع المهني الساعي لتحديد مكانتها في الحياة الثقافية.

وكان الفصل الثاني بعنوان: المرأة وقضية العمل.. دراسة في رواية (عندما تطمح المرأة ويغضب الرجل) نموذجاً لسلطان الزعابي، وترى المشموم أنها قد تكون من أقرب الممارسات الفكرية، التي وصفت العلاقة القائمة بين المرأة والرجل؛ ليحلل الكاتب موقفاً ثقافياً يعيد النظر فيه نحو حقيقة العلاقة القائمة بينهما، وكأن الكاتب في النهاية يصل إلى حقيقة الوضع الاجتماعي الذي يعاني التطرف الفكري والثقافي تجاه المرأة.

وتؤكد الكاتبة أن صورة المرأة في الرواية الإماراتية لا تعني البتة أن تلك الصور التي أشار إليها الكتّاب تطابق صورة المرأة في المجتمع؛ بل هي بيان لحصيلة فكر الكاتب، واستجلاء آرائه، وأن ما يتراءى في النص الروائي، قد يكون دالاً على منظور الكاتب أو الكاتبة أكثر من دلالته على الواقع المجتمعي.

وتوصلت المشموم في نهاية كتابها إلى أن الرواية الإماراتية عبرت عن النظرة الاجتماعية للمرأة الإماراتية في إطار واقعها الأسري والاجتماعي، مركزة على ماهية القهر في المجتمع، وظاهرة الاستبعاد الفكري والاجتماعي، وتكرار الموضوعات التي يتم فيها إدانة الرجل، والسعي نحو كسر القيود.

إريك رومر..

حياة تخلو من القصص

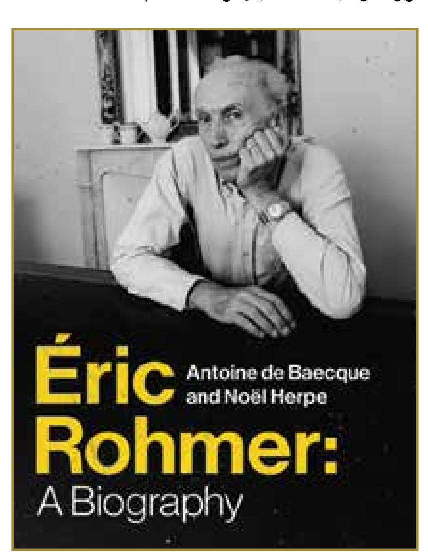


ترجمة د. هويدا صالح
تأليف: تمارا تراتش

في (١٢٧) صفحة، تأتي السيرة الغيرية للمخرج والكاتب والناقد السينمائي الفرنسي إريك رومر، وقد كتب هذه السيرة الثرية حول حياة هذا الفنان المتعدد المواهب، الكاتبان الفرنسيان أنطوان دي بيكيه، ونويل هيربي، اللذان وصفا التفاصيل اليومية لحياة رومر، في محاولة لتصوير جوهر حياته وحقيقته بقولهما: (إن الحياة لا تكاد تهتم بالسيرة الذاتية! خاصة إذا أتت هذه السيرة خالية من الفضائح والأسرار المزعجة، فحين تكتب الحياة بسيطة، هادئة، مطمئنة، ومملة بلا شك، ولكن سعيدة، بالتأكيد ستكون مثل أي شيء يخلو من قصة).

هكذا تفتتح الكاتبة البريطانية تمارا تراتش مقالها النقدي حول كتاب (إيرك رومر.. السيرة الذاتية) والذي نشر في مجلة senses of cinema.

تقول تمارا: (وهذا بالتأكيد يطرح سؤالاً: ما الهدف من تأليف كتاب يحتوي على أكثر من خمسمئة صفحة يسرد قصة حدث صغير جداً؟ أما فيما يتعلق بحياة رومر، فهي غنية وزاخرة بالتفاصيل والأحداث).

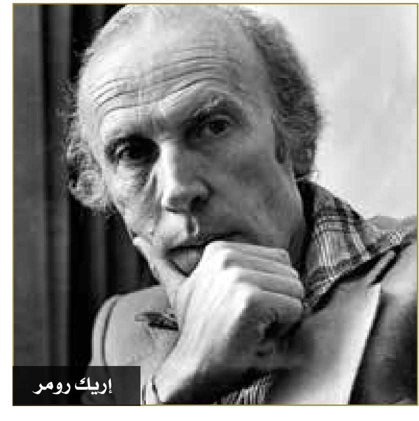


ماذا يمكن أن تضيفه كتابة سيرة ذاتية ما؟ هذه الشعرة الدقيقة الفاصلة في هذه القضية المعقدة بين حياة الفنان والعمل الذي أنتجته الحياة؟ عندما يهتم فنان ما بمجموعة من الخبرات والمعارف لا يسع المرء إلا أن يكون فضولياً لمعرفة تفاصيل حياة هذا الفنان الذي أنتج كل هذه الخبرات الفنية والمعارف المختلفة.

تحتوي هذه السيرة الذاتية على كل المقابلات الشخصية والحوارات التي قام بها رومر؛ مما يثري معرفتنا بإنجازاته الفنية والمصالح والعلاقات غير المعروفة في حياته، فقد ظل المخرج والسيناريست رومر على اتصال وثيق مع معاصريه ومنافسيه: فرانسوا تروفو، وجان لوك جودار، وكلود شابرول، وجاك ريفيت. وعلى الرغم من إتباعه نهجاً صارماً في الحياة، فإنه كان لديه اهتمام كبير بالفن والثقافة والنقاش الفكري.

من يقرأ هذا الكتاب المكتوب بشكل جيد، يحصل على الكثير من المعرفة التي تجعلك تشعر بكثير من الخسارة إن لم تكن تعرفها.

ومن طرائف ما يذكره الكاتبان أنه: (كان من المستحيل أيضاً عدم الضحك بصوت عالٍ على وصف رعب رومير عند دخول الاستوديو لليوم الأول من تصوير فيلم (الدوق والدوقة ٢٠٠١). لقد تعود أن يعمل مع طاقم عمل صغير ومحدود جداً). وفي هذا الصدد تقول تمارا: (إن سمات رومر الشخصية وسلوكه كانت بعيدة عن اهتمامي، إلا أنها لم تكن مزعجة بالنسبة إلي، فقد كانت سياسته سياسة رجل كان سلوكه اليومي مهذباً ومحباً للاطلاع. لكن مثل هذا الكشف عن شخصيته وحكاياته اللطيفة التي جمعها المؤلفان عنه، هي بشكل أساسي ثرثرة). ما علاقة كل ذلك بطبيعة عمله؟! فرومر مثير للاهتمام ولطيف، حيث تجاوز كل هذه التفاصيل، ما رسم صورة ذهنية له رائعة ومدهشةً! لكن ثمة انفصال بين حياته وطبيعة عمله؛ ومما يؤكد هذا الانفصال بين الحياة الشخصية والعمل، حقيقة أن (إريك


إريك رومر

رومر: سيرة ذاتية) تبدأ حقاً في التحليق الجمالي، حينما تتخلى عن قيود فن كتابة السيرة الذاتية واشتراطاته الجمالية، ويتم التعاطي معها كتحليل نقدي. والسؤال المهم: ما العلاقة بين العمل والحياة؟ هذا التساؤل طرحه رومر بعد الإحباط الذي عاناه بعد فيلمه (cride cœur).

إن لحظات الألم في عمل رومر، على الرغم من أن سببها غالباً ما يكون شيئاً عادياً، تجعل المرء يعتقد أن الدلافين تبكي في فيلمLe Rayon Vert The Green Ray (١٩٦٨)، في لحظات صافية وحقيقية تكشف عن عمق الألم. وبالمثل؛ ثمة لحظات روحية كثيرة تكررت في الكثير من أفلامه، مثل الشعاع الأخضر في Oui أو تلك اللحظات التي يمر بها بعض أبطاله في الكنيسة وعلى متن الحافلة في Un Conte d'Hiver (قصة شتاء، ١٩٩٢). أفلام رومر تقدم لحظات روحية لكنها تعتمد على بنية المفارقة الساخرة، وهذا يسبب الدهشة بالنسبة إلى شخص محايد مثلي لم يحسم أمره، يتواصل بلغة عذبة مع شخص محافظ مثل رومر.

الأفلام التي صنعها رومر ليست هي رومر تماماً، إنما هي وجهة نظره في الحياة، وثمة ترابط بينه وبين ما يقدم من فن، لكن في نفس الوقت ثمة استقلال بطريقة ما بين كل الفنون وصناعها.

لقد أخذ رومر معه كل هذه الأسرار إلى حيث هو الآن، برغم أن الكاتبين يعتقدان أنهما تمكنا من فتح حقيبة أسراره العميقة بمهارة، فإنني حينما شاهدت الأفلام، شعرت بأن هذا الكتاب لم يخبرني بأي شيء، فقد عرفت كل شيء عن شخصيته من هذه الأفلام وحدها.

الفن الإسلامي في مصر

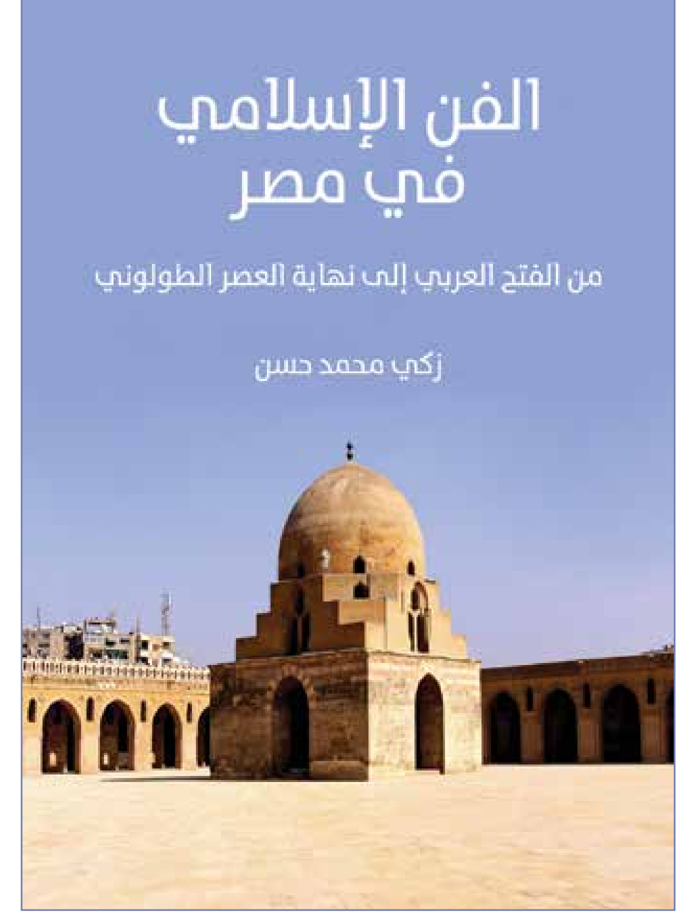
من الفتح العربي إلى نهاية العصر الطولوني


نجلاء مأمون

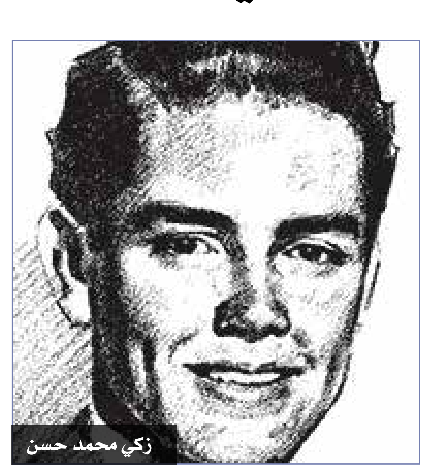
يشير الكاتب بداية إلى أن فتح العرب لمصر، كان في العام (٦٤١م)، ويرى أنهم لم يغيروا كثيراً في النظام الإداري الذي خلفه العصر البيزنطي، فظل وادي النيل زهاء قرنين من الزمان، يحكمه ولاة يعينهم أولياء أولي الأمر في بلاد العرب، ويضيف، أن عرب مصر في صدر الإسلام، كان اتصالهم وثيقاً بالحوادث في شبه الجزيرة العربية.

وعن فن العمارة، يؤكد الكاتب أن الفن الإسلامي، قد أخذ الكثير من أصوله عن الفنون المسيحية الشرقية، كما تأثر هذا الفن بفنون فارس، وبغيرها من فنون ازدهرت في البلاد التي فتحها العرب، وكونوا منها إمبراطوريتهم العظيمة، فكان الفن العربي مصطبغاً بفنون فارس وبيزنطة وآشور وكلديا ومصر، مع بروز الشخصية الإسلامية، وبهذا تطورت العمارة، في الأبنية الإسلامية الأولى في المدينة، ومكة، والبصرة، والكوفة، والشام.

ويأتي الفن الإسلامي في العصر الطولوني، ليتضح بجلاء أنه أول مرحلة صلبة في تاريخ الفن الإسلامي، كما أنه لم يكن مستقلاً عن فن الخلافة العباسية في ذلك العهد، بل كان منافساً له إلى مدى، فلقد استطاع الطولونيون، أن يتخذوا لأنفسهم بلاطاً كبلاط الخليفة في سامراء وبغداد، أضف إلى ذلك أن المصادر التاريخية والأدبية حافلة بذكر عظمة الطولونيين وتعضيدهم للفنون، ويؤيد ذلك أشكال الأبنية الأثرية.



ويؤكد الكاتب فكرة محورية مؤداها أن الفن الطولوني مستقل في التاريخ الفني لمصر، وله صفاته ومميزاته، كما أن الفن الفاطمي يعد مشبعاً بالتأثيرات الفارسية والسورية والطولونية، مع اقتباسات قليلة من فنون البربر في شمال إفريقيا – وان كان فن المماليك، قد احتفظ بذكريات فاطمية وسلجوقية ومغولية، أضف إلى ذلك وجود بعض التأثيرات المغربية والأوروبية، إلا أنه في الأساس، قد أخذ كل أصوله عن الفن العراقي الذي ترعرع في سامراء.


زكي محمد حسن

ويشير الكاتب في معرض كتابة إلى أن فن العمارة الدينية في عهد الطولونيين له مكانة كبيرة، مدللاً على ذلك أن جامع أحمد بن طولون الذي لم تغير العصور الطويلة ملامحه، حيث بقي حتى العصر الحاضر دليلاً على ما بلغته العمارة من تقدم في صدر الإسلام، ويعد جامع أحمد بن طولون، من أهم الآثار العربية الإسلامية في مصر، ولايزال قائماً بين القاهرة والفسطاط.

ويختتم الكاتب بأن التأمل في العنصر الهندسي من الزخارف الطولونية، يكشف عن الأصول القبطية المصرية والسامرائية العراقية، كما يرى أكثر علماء الآثار الإسلامية، أن كل ما عرفة الطولونيون من زخارف ترتبط كثيراً بالفنون الهليستينية والزخارف القديمة، التي عرفها وادي النيل كالنباتات منذ العصر الفرعوني.

دراسة في البلاغة الشعرية

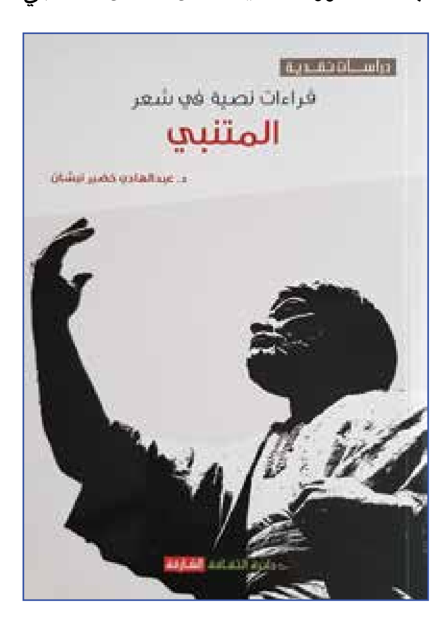
«قراءات نصية في شعر المتنبي»


ناديا عمر

د.عبد الهادي خضير نيشان، أستاذ البلاغة والنقد العربي بجامعة بغداد، وله عدد من المؤلفات ومنها: النقد البلاغي في التراث العربي، ألوان من التشبيه وغيرها، فضلاً عن عشرات البحوث الرصينة في ميدان البلاغة والنقد العربي.

في هذا الكتاب (قراءات نصية في شعر المتنبي)، تناول المؤلّف في مستهل بحثه، بعض الرؤى النقدية البلاغية الجادة للتغلغل في النص الشعري وبنيته، من خلال شعر المتنبي الشاعر المبدع المتمكن من أدواته الفنية، الماسك بزمام اللغة، المتميز في اختيار ألفاظه التي وضعها في هندسة خاصة به، وروائع أعماله التي ظلّت عنواناً للإبداع الفني بين الشعراء العرب القدماء والمحدثين على حد تعبيره.

تناول د. نيشان أربع قصائد للمتنبي وهي: (واحرّ قلباه) التي تعكس طبيعة علاقته بسيف الدولة الحمداني الأمير الحلبي، الذي جسّد صورة مضيئة لكل آمال المتنبي



وطموحاته، فهو قائد شجاع، طموح، له إمارة عربية قوية وجيش عظيم، فأقبل عليه يمدحه مدحاً لم يمدح به أحداً غيره. وقد بادله الأمير بالعطايا وقرّبه منه، وفضله على سواه، فكان لا بد لهذه الحفاوة أن تثير حسّاده الذين حاولوا الإيقاع بينهما، وسبقوه بالمدح، فأثار ذلك غيظ المتنبي، وقرر أن يكاشف الأمير بدخيلة نفسه، وأن يعاتبه على ما جرى، فكانت هذه القصيدة من البحر البسيط، والتي جمعت المديح والعتاب المرّ بالفخر والكبرياء، وفيها ينفث المتنبي كل آهاته وأوجاعه، وهو يعاتب سيف الدولة عتاباً شديداً يشتدّ حيناً حتى يقارب الهجاء، ويرق أحياناً حتى يصبح غزلاً خالصاً، في سمفونية لا يصنعها إلا العباقرة العظام على حدّ تعبيره، على اعتبار أن الشعراء الكبار يترجمون ثوراتهم وعواطفهم الجياشة إلى أعمال فنية خالدة.

أما قصيدته الثانية في مدح كافور (فراق)، وتتكون من واحد وأربعين بيتاً، حرص فيها المتنبي، أن يقدّم نفسه لكافور، فهي أشبه ببطاقة تعريف له، ويقف فيها مادحاً إيّاه، بعد أن غادر مكرهاً سيف الدولة، ولم يعد أمامه من سبيل سوى مصادقة هذا الذي (ما من صداقته بدّ)، ومن هنا تأتي أهمية دراسة هذه القصيدة لنلتمس صدق المتنبي في مدح كافور أو عدمه.

وفي القصيدة الثالثة (عيد)، وبعد سنوات من الذلّ والغربة التي أمضاها المتنبي في كنف كافور الإخشيدي، وبعد أن تحمل ما تحمل أملاً فيما كان يمنّي نفسه به، يدرك أنه كان يجري وراء سراب، فكافور لم يحقق له شيئاً من أحلامه، فعقد العزم على الهرب من مصر ليلة العيد، وفي ظل صراع عنيف بين أنفة المتنبي وعزته، وما كان يشعر به من ذل وهو ينزل بشعره إلى من لا يستحقه، تفجرت هذه القصيدة في ثورة عارمة.

وفي القصيدة الرابعة (بغيرك راعياً) نتلمس إحساس المتنبي العالي بعروبته، وهو


د. عبدالهادي خضير

يقف مضطراً لمدح سيف الدولة الحمداني، بعد انتصاره على بني كعب، في محاولة لاسترضائه والتمهيد لعفوه عنهم.

المحور الثاني من الكتاب، كما وضّح المؤلف، ضمّ ثلاثة بحوث عن الظواهر الفنية والأسلوبية، التي اختص بها شعر المتنبي، وبروز أسلوب المفارقة في شعره، وكذلك (التشبيه الخاص) الذي يمثّل طريقته في إيراد بعض تشبيهاته، والتي مهما كانت خبرة الشخص بالأنواع البلاغية للتشبيه، التي ضمتها كتب القدماء والمحدثين، فإنه لن يجد لها مكاناً بين هذه الأنواع على حدّ تعبيره، فهي مصنوعة بطريقة خاصة رآها المتنبي مناسبة لخصوصية شعره، لذلك آثر المؤلف تسميتها (التشبيه الخاص) كقوله:

خريدةٌ لو رأتها الشمس ما طلعت
ولو رآها قضيب البان لم يَمِسِ

أو قوله:

أرى أناساً ومحصولي على غنم
وذكر جودٍ ومحصولي على الكلم

وفي الخاتمة أشار د. نيشان إلى أنَ القصيدة عند المتنبي تظهر كعملٍ فني على غاية كبيرة من التنظيم والدقة، وعلى الرغم مما يبدو عليها من تلقائية وسهولة، فابتداع المعاني واختيار الألفاظ الملائمة وتشكيلها في نسيج القصيدة اللغوي، مشابه جداً لعمل المعماري البارع، والشاعر العظيم الذي يستثمر إمكانات اللغة في أقصى مدياتها المتاحة للتعبير عن معانيه.

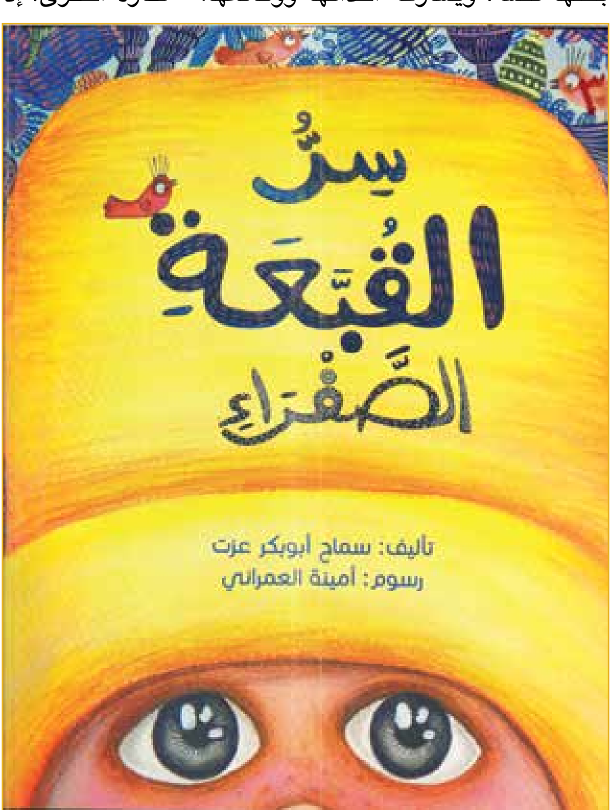
*** كتاب قراءات نصية في شعر المتنبي، د.عبد الهادي خضير نيشان- (٣٦٤) صفحة من القطع المتوسط- دائرة الثقافة / الشارقة (٢٠١٨).**

صوت السارد والمحاكاة والخيال في «سر القبعة الصفراء»


مصطفى غنايم

يعالج كتاب (سر القبعة الصفراء)، تأليف سماح أبوبكر عزت، ورسوم أمينة العمراني، والذي صدرت طبعته الأولى حديثاً (٢٠١٩) عن دار العالم العربي للنشر والتوزيع (الإمارات)، عدداً من القيم التربوية المهمة في سياق درامي فني، ومنها: حب العمل، وعدم الخوف، أو الهروب من المشكلات التي تواجه الأطفال، بل مواجهتها بكل شجاعة وإيجابية وحزم.

وقد اعتمدت المؤلفة في هذا العمل على أسلوب المونولوج؛ حيث يبرز صوت السارد، وهو الطفل نعيم، وهو يقص حكايته بنفسه، ما يقرّب الحدوتة إلى المتلقي/ الطفل، وكأنه يستمع إلى هذه القصة من بطلها نفسه، ويشاركه أحداثها ووقائعها:



(اسمي نعيم، عمري اثنا عشر عاماً.. أحب عائلتي، جدي، وأمي، وأبي، وأحب مدرستي وأصدقائي)، ويستمر نسق الحكي والسرد من أول العمل حتى نهايته، حتى نطالع العقدة والصراع على لسان الطفل نعيم: (أستمتع باللعب مع أصدقائي، لكنني لا أحب أن أشاركهم مغامراتهم، وأخاف أن أرفض فيغضبون مني، لذلك أهرب منهم، وأرتدي قبعتي الصفراء).

وفي خضم تلك الأحداث والصراعات، تمضي بنا المؤلفة للتعبير عن الفكرة الرئيسية (غرس قيمة العمل والكفاح في نفوس الأطفال)، تارة من خلال نص سردي جديد نصل من خلاله إلى تفسير عتبة النص الأولى (العنوان): (علمني جدي أن أصنع من الخوص مظلات تقي من المطر شتاءً، وقبعات تحمي من حرارة الشمس صيفاً، وأهداني قبعة صفراء، لا تفارقني صيفاً ولا شتاءً)، أو من خلال توظيف المحاكاة تارة أخرى؛ إذ جعلت هروب نعيم من المشكلات باختفائه تحت (قبعته الصفراء)، مثل دفن النعامة رأسها في الرمال الصفراء من الخوف أو القلق، فنستمع إلى السارد وهو يعبر عن تلك المحاكاة بقوله: (نعيم شقيق النعامة؛ فهو لقب أطلقه علي الأصدقاء؛ فالنعامة كلما شعرت بالخوف دفنت رأسها في الرمال الصفراء، وأنا كلما شعرتُ بخوف أو قلق، هربت وخبَّأت رأسي في قبعتي الصفراء).

وفي هذا السياق، أرادت المؤلفة أن تصوب فكرة مغلوطة، وأن تعرض معلومة علمية تصل بها إلى هدفها المنشود من تعليم الطفل الشجاعة والمواجهة، وذلك من خلال تقنية ثالثة، وهي استخدام الخيال؛ حيث جعلت أصدقاء نعيم يهدونه في عيد ميلاده دمية على شكل نعامة، والتي اصطحبت في رحلة تخيلية إلى مدينة النعام ليتعرف إلى حياة أسرة النعامة، ويصل إلى حقيقة ارتباط دفن رأسها في الرمال بالخوف أو الهلع، وأن هذا يرجع إلى اختيار كل موسم نعامة ترقد على البيض لمدة خمسين يوماً لحمايته من حرارة الشمس حتى يفقس، وهو ما يضطرها لتقليب البيض باستمرار بمنقارها وجوانب رأسها؛ لأن جسمها لا يستطيع تغطية كل البيض، وأن تفسير البشر من قديم الزمان لهذا الأمر خطأ، لأنها لا تدفنها خوفاً من البشر، ويتعلم الطفل في نهاية المطاف أنه ليس علامة على الجبن والكسل، بل هو عنوان للعطاء والعمل، وتعلم الطفل/ السارد ألا يخبئ رأسه في قبعته الصفراء إذا شعر بالخوف، بل صار يواجه مشكلاته بشجاعة، بل أصبح لا يهتم بما يقوله الآخرون ما دام يسير على الطريق الصحيح، لتحقيق الطموحات والآمال.


سماح أبوبكر عزت

وفي نهاية المطاف؛ فإنني أرى أن المؤلفة قد نجحت في تصحيح المفاهيم المغلوطة لدى البشر، عن دفن النعامة رأسها في الرمال الصفراء، إلا أنها قد ربطت، من غير قصد، بين هروب الطفل نعيم من المشكلات، وبين ارتدائه القبعة، وهو ما لم يتسق من وجهة نظري مع الحبكة الفنية، فضلاً عن أنها لم تقدم في الحكاية أية إشارة لوجود (أسرار) لتلك القبعة الصفراء على نسق ما أوردته في عنوان هذا العمل.

يوسف عيدابي في «دليل المسرح السوداني» يرصد (٨١٠) مسرحيات

عبدالعليم حريص

أثرى الكاتب والباحث د. يوسف عيدابي (شاعر المسرح السوداني) المكتبة العربية بالجزء الأول من دليل المسرح السوداني، والذي يرصد فيه عناوين النصوص المسرحية، وأسماء الكتّاب والمعدين والمخرجين على مدار المسرح السوداني الحديث، حيث أعطى إضاءة على (٨١٠) مسرحيات و(٣٢٢) مُؤلِّفاً ومُعِداً و(٢٦٢) مُخرجاً، وقد قسّمه إلى ثلاثة أقسام (المسرحيات – المؤلفون والمعدون– المخرجون)، الكتاب الذي جاء في (١٢٣) صفحة، صادر عن مركز الدكتور يوسف عيدابي للإنتاج الفني والإعلامي، الخرطوم، السودان.

وقد التزم عيدابي خلال الكتاب بالترتيب الألفبائي، لييسر على القارئ أو الباحث سهولة الوصول إلى المعلومة. كما رصد عيدابي (٨١٠) مسرحيات للفترة من أواخر القرن التاسع عشر (١٨٨١م) وبواكير القرن العشرين (١٩٠٣م) وحتى وقتنا الحاضر تقريباً، في القسم الأول من الكتاب تحت عنوان (مسرد المسرحيات)، معطياً للقارئ هامشاً توضيحياً في أغلب الصفحات بنبذة مختصرة عن مؤلف العمل المسرحي أو مخرجه.

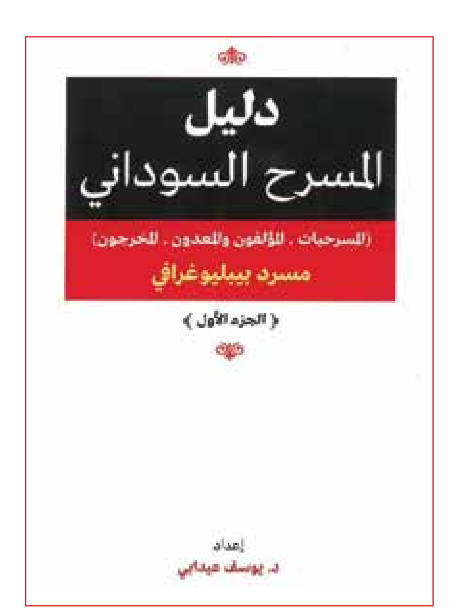
أما القسم الثاني، والذي حمل اسم (كشاف المؤلفين والمعدين)، فقد رصد أسماء (٣٢٢) مسرحياً بين مؤلف ومعد بينهم (٥٤) كاتباً أجنبياً.

وتناول القسم الثالث (كشاف المخرجين)، والذي يتضمن (٢٦٢) مخرجاً، منهم (٥) مخرجين أجانب.

وقد ختم عيدابي الكتاب بأهم المصادر والمراجع التي استند إليها أثناء إعداده للجزء الأول من دليل المسرح السوداني (مسرحيات– المؤلفون والمعدون– المخرجون) مسرد ببيليوغرافي.

كما أشار الكاتب خلال توطئته للكتاب، إلى أن هذا الدليل لم يتضمن مسرحيات أوائل القرن العشرين، لما عرف بمسرح الجاليات في الخرطوم (١٩٠٥– ١٩١٥)، لأنها كلها مسرحيات غير سودانية، بل وحتى جمهورها كان من غير السودانيين، كون المستعمر الإنجليزي كان لا يسمح لغير السودانيين بحضورها.

يُذكر أن د. يوسف عيدابي شاعر ومسرحي سوداني، لقب بشاعر المسرح السوداني، يشغل حالياً منصب مستشار ثقافي في دارة الدكتور سلطان القاسمي للدراسات الخليجية، ومستشار الهيئة العربية للمسرح.



شغل العديد من المناصب في التخطيط الثقافي والإدارة في مجالات التعليم والصحافة والنشر، وهو ناقد ومحرر ومترجم، وله العديد من الكتب حول الشعر والمسرح والسينما والفن، إلى جانب الكثير من الجوائز والتكريمات التي حصل عليها على مدار مسيرته، التي اتسمت بالعطاء والبحث في شتى المجالات.


د. يوسف عيدابي

وقد ارتأت مجموعة المسرحيين إطلاق اسمه على جائزة، تعبيراً عن امتنانهم وتقديراً لجهوده التي أثرت حركة المسرح، محليّاً وعربيّاً، فكانت (جائزة الدكتور يوسف عيدابي للبحث المسرحي).

وهي مبادرة سنوية متخصصة للبحث في المسرح السوداني، تحفيزاً للباحثين السودانيين لتوثيق المسرح في السودان، بعد مرور أكثر من قرن على تجاربه الباكرة، وتنظم الجائزة التي بدأت في العام (٢٠١٦– ٢٠١٧) بالتعاون مع منبر تجارب بالمسرح القومي السوداني بأم درمان.

وقد فاز المسرحي عبدالقادر إسماعيل أحمد عبدالله، بالمركز الأول في الدورة الأولى للجائزة عن بحثه حول (المسرح المقاوم للاستعمار في السودان).

وفي الدورة الثانية فاز أيضاً الباحث المسرحي عبدالقادر إسماعيل أحمد عبدالله بالمركز الأول في جائزة عن بحث (النشاط المسرحي بنادي الخريجين بأم درمان) وقد حصلت الباحثة ميسون عبدالحميد محمد، على المركز الثاني عن بحثها (تجارب ما بعد الحداثة في المسرح السوداني ١٩٨٠ – ٢٠١٨).

ويبقى يوسف عيدابي، (ابن النيل)، علامة فارقة في تاريخنا المعاصر، وموسوعة فكرية وإبداعية، حمل على عاتقه هموم وطنه الثقافية، ليعبر بها إلى العالمية.

مملكة الصحراء البعيدة..

قراءة في أدب الرحلة

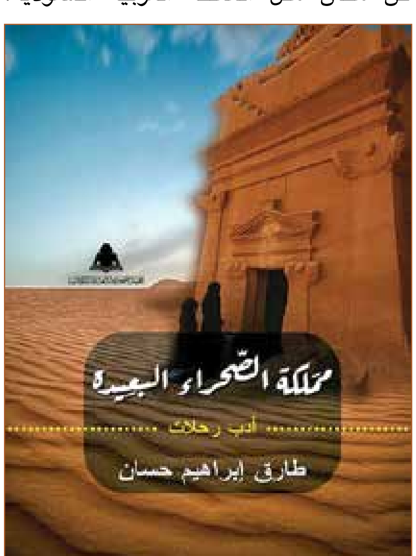


سعاد سعيد نوح

يثير أدب الرحلات اهتمام الكتاب والقراء معاً؛ نظراً لما يقدمه من نصوص تحتفي بسيرة الشعوب وتراثها اللامادي في جغرافيا لها خصوصية ما، فهو لا يقتصر على مجرد تسجيل الملاحظات التي يرصد من يقوم بالرحلة إلى بقعة جغرافية معينة، إنما يرصد مؤلف أدب الرحلة مشاهداته من ناحية، وعادات الشعوب وتقاليدها وطرق عيشها وسماتها الإنسانية والنفسية من ناحية أخرى. فأدب الرحلة يعتمد على معطيات الجغرافيا (سمات المكان)، ومعطيات الثقافة (سيرة الإنسان وطرق عيشه)، ثم الثقافة الشعبية والأنثروبولوجية للمجتمعات، مع تأكيد صياغة كل هذه المشاهدات بلغة أدبية لها جملة من السمات الفنية، التي تدخله في منظومة الأدب.

هذا ما حاول أن يفعله الكاتب الصحافي طارق حسان في كتاب (مملكة الصحراء البعيدة)، والذي صدر في الآونة الأخيرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب. وهو كتاب عن رحلته إلى المملكة العربية السعودية.

ويدرك حسان خصوصية كتابة أدب الرحلة عن مكان مثل المملكة العربية السعودية،



حيث سبقه مئات الرحالة من أوروبا وأمريكا في أزمان مختلفة، وكتبوا عن هذه المملكة الصحراوية وخصوصيتها الديموغرافية، حيث يعيش الإنسان في مكان وزمان معينين ولهما خصوصية ثقافية.

كما يرى الباحث المغربي شعيب حليفي في كتابه (الرحلة في الأدب العربي) أن أدب الرحلة تشكيل لنص ذاتي شخصي، بخصوص الأنا والآخر، متكيف في شكل معين للتعبير عن رؤية معينة، انطلاقاً من خطاب مفصح عنه في البداية، أو مضمر في تضاعيف السرد والوصف والتعليقات، فكيف رأى طارق حسان أدب رحلته إلى تلك المملكة البعيدة؟

في البداية يبحث طارق حسان تاريخ الرحالة الذين ذهبوا إلى تلك الصحراء البعيدة، وكتبوا تاريخ الجزيرة العربية، فيقول: (قصد السعودية قبلي رحالة ومستشرقون أوروبيون، على رأسهم جون فيلبي، أشهر الرحالة الأوروبيين، وأكثرهم معرفة بالجزيرة العربية في العصر الحديث. قصد فيلبي عدداً من المدن السعودية، والتقى بالملك عبدالعزيز آل سعود، كما أعلن إسلامه وغير اسمه إلى عبدالله. قبله زار الجزيرة العربية الرحالة الإسباني دومنجو باديا لايلج، والرحالة السويسري جون لويس بيركهارت الذي قام برحلة عمل، وتنقل بين جدة ومكة المكرمة والطائف والمدينة المنورة وينبع وغيرها من المدن، وسجل ملاحظاته عما شاهده في تلك الرحلة. ويُعد الرحالة الإنجليزي وليام جيفورد بليجريف من أشهر الرحالة الذين زاروا الجزيرة العربية في أواخر القرن التاسع عشر).

يتحدث حسن فهيم في كتابه (أدب الرحلات) عن المنظور الإثنوجرافي، الذي يسم أدب الرحلات، حيث يعبر عن التنوع الثقافي بين البشر الذي يشمل العادات والتقاليد في الطعام والشراب والتفكير والمعتقدات، والنظم الاجتماعية، وهذا واقع ضمن الدراسات الإثنوجرافية التي تساعد على فهم مسار الحضارة الإنسانية، إذ إن التنوع الثقافي يسهم بلا جدال في التغيير والتطور الإنساني في مجمله. كذلك يتحدث طارق حسان عن هذا التنوع الثقافي في أثناء حديثه عن (مهرجان



طارق حسان

الآسيويين في وسط المدينة) وكيف رصد هذا التنوع الثقافي، الذي أضفته العناصر الوافدة على مجتمع الجزيرة العربية: (مجموعات الجاليات الآسيوية تنتشر في كل مكان، أسير كغريب بحق، وبالكاد أعثر على طريق بينهم، فهم ينتشرون في صورة تجمعات كبيرة وصغيرة.. اعتادوا أن يلتقوا يوم الجمعة، يبيعون ويشترون ويقترضون من بعضهم بعضاً، يسعون فيما بينهم من أجل فرص عمل أفضل، أو التعاون من أجل مساعدة أحدهم على العودة إلى الوطن).

ويكتب طارق حسان بلغة سهلة وبسيطة، تصل إلى المعنى بأقرب الطرق البلاغية دون معاظلة أو تعقيدات لغوية.

إن أدب الرحلات لا يعبر بالضرورة عن المكان بواقعية تامة، إنما يعبر عن رؤية كاتب ما يقوم بسرد هذا الواقع، وفق تصوراته هو ورؤيته للعالم، وهو يرصد تفاصيل مجتمع صحراوي له خصوصيته الثقافية، يقوم طوال الوقت باستدعاء مجتمع القاهرة، ويعقد مقارنة ثقافية بين الطبيعة الجغرافية والتاريخية والاجتماعية للمجتمع، الذي يرصد تفاصيله، ثم يقوم بمقارنته بمثيله في القاهرة، سواء انحاز إلى مجتمع القاهرة أو أدانه، حتى أصبحت تلك سمة منهجية في الكتاب، كل اللحظات التي يرصدها في مجتمع الجزيرة العربية، سواء لحظات سعيدة أو تعيسة يستدعي فوراً مثيلها في مجتمع القاهرة، ثم ينداح وراء استدعاءات المجتمع المصري وتفاصيله حتى تشعر بأنك أمام أدب رحلة في القاهرة، فحينما يتحدث عن عرس سعودي، ويصف فرقة (العرضة) التي ترقص في الأفراح، يذهب فوراً للرقص في مجتمعات القاهرة، بل ينداح في الاستدعاءات، حتى إنه يتحدث عن (رقصة التحطيب) المصرية وأصلها، كما يتحدث عن رقص الباليه ثم رقص فرقة رضا.. وهكذا.

الاستعارات والشعر العربي الحديث


عبدالله زمزكي

كتاب (الاستعارات والشعر العربي الحديث) للكاتب المغربي سعيد الحنصالي، هو دراسة تناول فيها الكاتب مفهوم الاستعارة التصورية في بابين متداخلين كمل أحدهما الآخر، فالأول خصصه لمناقشة ما راكمته نظرية الاستعارة بشتى تصوراتها الجمالية والتفاعلية والمعرفية، وخصص الثاني لتطبيق بعض مفاهيم الاستعارة التصورية على الشعر العربي، واختار نموذجين لذلك هما: الشاعر المغربي محمد بنيس، والشاعر البحريني قاسم حداد كنموذجين لذلك. وسنحاول في هذا المقال أن نقف عند أبرز الأفكار والتصورات التي قدمها الكاتب في هذه الدراسة.

انطلق سعيد الحنصالي من فكرة أساسية، مفادها أن الاستعارة تشكل عنصراً مركزياً في النص الشعري، فهي التي تبني معناه وتضفي الجمالية على لغته، بل وتجعل منه وحدة منسجمة. ويرى (أن الشعر أعلى أشكال الاستعارة، والعمل الشعري كيفما كان شكله، يوجد بوجود هذه الاستعارة المركبة، أي يبنى بناء استعارياً تركيبياً، فالقصيدة بناء، وأساس هذا البناء الاستعارة). فبواسطة الاستعارة تنبني القصيدة وتتشعب، وتبدع معاني جديدة، وذلك من خلال مجموعة من الاستعارات الجزئية التي تتأسس على استعارة كبرى ذات قاعدة سياقية وتصورية داخلية، تجمع بين المعنى واللغة والحمولة الثقافية والأيديولوجية وغيرها.

وتساءل الكاتب عن السر الذي جعل تصور (أرسطو) يسود لقرون طويلة ويمتد إلى الفلسفة المعاصرة، مشيراً إلى أن تصوره للاستعارة يضمر جوانب مهمة جعلته مهيمناً كل هذا الزمن، وهي جوانب أساء التراث البلاغي تأويلها واستعمالها في بعض الأحيان، لكنه يبقى، في نظره، تصوراً عاجزاً عن (معالجة الجانب الخصب داخل اللغة البشرية، أي عامل التطور داخلها والجانب السياقي داخل اللغة الشعرية، أي ما ينتجه السياق من معانٍ جديدة يتم بناؤها بواسطة الاستدلال والتأويل)..

وخصص الكاتب جزءاً مهماً من كتابه لدراسة الاستعارة في الشعر العربي، وتحديداً في شعر محمد بنيس وقاسم حداد، ساعياً إلى إبراز نقطتين أساسيتين؛ تتجلى الأولى في تحليل مستويات حضور الاستعارة في القصيدة الشعرية ودرجات انتشارها ومدى تعالقها، وتتجلى الثانية في استقراء بعض أنماط الاستعارات وأشكال بنائها ضمن سياق شعري يتجاوز حدود القصيدة ليشمل العمل الشعري برمته.

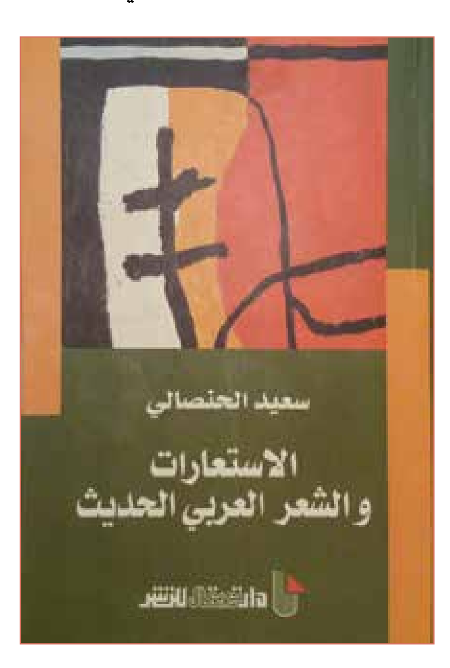
وتوصل الكاتب إلى أن الاستعارات التصورية، تشكل نواة هذه القصيدة وأساسها، فهي مبنية على شكل تعالقات استعارية تحتاج قراءتها وتلقيها إلى فهم عميق وتأويل متعدد المستويات حتى يتمكن القارئ من فك رموزها وإدراك معانيها؛ فالتعالق الاستعاري يمثل (لحمة ترابط القصيدة من خلال نمو وتشعب التعابير الاستعارية المتفرعة عن النواة. وبهذا ينتفي اللا معنى الذي قد يلاحظه القارئ غير المتمرس بمتاهات النص الشعري، ويتأسس الانسجام الضامن لدلالية القصيدة ورمزيتها وقابليتها للتأويل وتعدد التأويل).


سعيد الحنصالي

وأشار سعيد الحنصالي إلى أن تعالق هذه الاستعارات الفرعية بالاستعارة الأساسية، لا يقوم دائماً على ترابطات مباشرة، بل قد يقوم أحياناً على الترادف والتعددية والمشابهة العائلية. فبناء قصيدة (مستحيل) لمحمد بنيس باعتبارها عائلة دلالية منسجمة، يجعل عناصرها تتماثل وتتشابه الواحدة تلوى الأخرى، ليتم بناء التشابه بين الأول والأخير، ما يعني أن طرق وأنماط تشكل الاستعارات في القصيدة، هي ما يمنح لها انسجامها وترابطها من خلال الخصائص والسمات الدلالية واللغوية التي تشترك فيها.

والأمر نفسه قد توصل إليه في قصيدة (شعراء) لقاسم حداد، التي تشكل فيها استعارة (البناء هدم) استعارة نووية نتجت عنها استعارات فرعية مثل: (اللغة طين، القصيدة كوخ، الكلمة ماء، القصيدة هدم).

وانتقل بعد ذلك، إلى مقاربة اشتغال الاستعارة عند الشاعرين نفسيهما، جاعلاً تحليله شاملاً للديوان بدل القصيدة الواحدة. واختار لذلك عملين شعريين؛ الأول (كتاب الحب) لمحمد بنيس، والثاني (أخبار مجنون ليلى) لقاسم حداد. وهدفه هنا كما صرح بذلك، هو مقاربة اشتغال الاستعارة وبنائها ضمن سياق شعري يتجاوز القصيدة أو الديوان الجامع للقصائد، إلى مفهوم جديد للتخييل الشعري يتعلق بالكتاب.



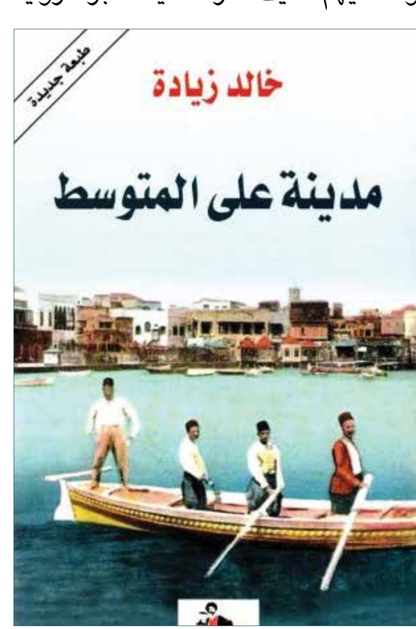
مدينة على المتوسط

سيرة الأمكنة المنوعة


عبد الرحمن الهلّوش

يُـقَـدم الـدكـتـور خالد زيادة في هذه الرواية الصادرة عن (الدار العربية للعلوم ناشرون/ بيروت، ٣٦٣ صفحة)، تفاصيل التطوّرات التي شهدتها مدينة طرابلس في النصف الثاني من القرن العشرين. إنها ثلاثية تروي سيرة الحداثة القلقة التي لم تكتمل فصولها بعد، وهي تضمّ الأجزاء الآتية: يوم الأحد، يوم الجمعة، حارات الأهل جادات اللهو، بوابات المدينة والسور الوهمي. فقد رصد زيادة تاريخ المدينة الحديث، وملامحها العمرانية والثقافية بقالب روائي، من خلال الدمج بين اللغة الأكاديمية واللغة الأدبية، فهو ليس كتاباً في التاريخ فحسب، حيث يروي المؤلف مشاهداته، منذ أن كان طفلاً وما عاشه في حاراتها، فالمشهد ليس متخيلاً بقدر ما هو رواية حيّة لأحداث عاصرها المؤلف في مدينته الشمالية (طرابلس).

يوثق الكاتب الحياة الطبيعية للناس العاديين في حاراتهم وأعيادهم وأسواقهم ومقاهيهم. حيث تمر المدينة عبر الرواية بمراحل زمنية مختلفة من المراهقة إلى الشباب إلى الكهولة... يمزج المؤلّف في هذه (الثلاثية) بين السرد الروائي والتحليل الأنثروبولوجي، بين الانطباعات الذاتية والرؤية التاريخية، فيصير التأريخ رواية مشهدية مرئية في شخصيّات ولحظات من حياة المدينة، وتصبح المدينة الشخصية التي تتمحور حولها الأحداث والأفكار. ويشير صاحب (المدينة العربية والحداثة) إلى الأعمال الأكثر حدة، والتي تناولت المدن في سيرتها وحداثتها من هنري لوفيفر صاحب كتاب (الحق في المدينة)، إلى ديفيد هارفي صاحب كتاب (مدن متمردة)، إلى آصف بيات صاحب كتاب (الحياة كسياسة)، ففي هذه المؤلفات نجد فهماً جديداً للتطورات التي تعيشها المدن، والتي تعكس أزمات النمو والإخفاقات التي واجهها التحديث العمراني، وفشل الجهات المعنية في استيعاب التحولات الاجتماعية والاقتصادية؛ كأن التحديث لا يتم إلا بالثأر من القديم، والحق أن التحديث العمراني يمكنه أن يشق طريقه بالتغاضي عن القديم، كأن تتجاور المدينة القديمة إلى جانب المدينة الحديثة من دون خصام أو إهدار للتاريخ، حيث يرقى التحديث في المدينة إلى ما قبل قرن من الزمن، إلى الفترة التي كان فيها مدحت باشا والياً على سوريا ومن ضمنها لبنان عام (١٨٧٩). فالتحديث لم يكن عثمانياً فقد شارك فيه الأوروبيون أيضاً.



كان المؤلف، وهو لايزال صبياً، يرصد من شرفة منزله بناء السرايا الجديدة الضخمة، وشق البوليفار في وسط بساتين الليمون، كانت الحداثة أمراً يمارس يوميّاً على نحو ما، قبل أن تُكتب سيرة الحداثة وتُقرأ. جرى في وقت متقارب نزع كثيف للحجاب والطربوش، كان ذلك في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، في الفترة نفسها نزحت المدينة، أو أغلب عائلاتها من الأحياء الداخلية، التي شهدت ولادة آبائهم وأجدادهم إلى منازل جديدة في أحياء شقت طرقها وشوارعها للتو. كانت هناك جماعات من اليهود والأرمن واليونان وغيرهم، وهم عاشوا هنا فترات من الزمن، يفكرون بالمغادرة، إمّا إلى المهاجر القريبة وإمّا إلى المهاجر البعيدة.


د. خالد زيادة

لكن الأمر المثير للانتباه هو إعادة إنتاج النمط الغربي نفسه بأيدي أبناء المدينة أنفسهم، أو ما يشبه أن يكون نمطاً عمرانياً غربياً؛ ففي المرحلة اللاحقة لعام (١٩٤٨)، انتشرت في المدينة موجة دور السينما: صالات أنيقة وواسعة أقرب إلى النمط الإيطالي، أو الأمريكي، واتخذت أسماء غربية صارخة. وبعد عام (١٩٥٨) انتشرت ظاهرة مقاهي الرصيف على النمط الأوروبي واتخذت أسماء غربية هي الأخرى. فقد توافد العشرات من جنسيات متوسطية مختلفة: فرنسيون وإيطاليون، وآخرون عبروا المتوسط قادمين من بولونيا وبلاد التشيك وغيرهما، حيث تمركز الليل الانتدابي في وسط المدينة الحديثة في الفنادق والمقاهي والسهر المختلط. وخلط الأهالي بين الواقع والخيال في حديثهم عن الليل الآخر، الذي يقوم على بُعد أمتار من ليلهم. كانت الحداثة التي طرأت في نهاية القرن الماضي، تعني قهر الليل وتقليصه على قدر إمكانات ذلك الزمان. فالأسواق والحارات التي تقفل أبوابها ليلاً وتغرق في حلكة الظلام، أُضيئت بمصابيح الزيت الشاحبة. وتسللت الكهرباء إلى فضاء المدينة، وبددت جانباً من وحشة الليل. لم يحدث أن وحدت المدينة ليلها، ولكن حدثت صياغات جديدة. كانت أيام الراديو في وسط الخمسينيات حاسمة في فك عزلة المدينة وانطوائها على أخبارها وقصصها، وفي تبديل حثيث لعادات الليل.

كتابات وأشياء



نواف يونس

أسطورة جحا العربي

بين ثقافة الضحك وفن الإعلام

لو تتبعنا مسيرة ظاهرة الظرف والضحك والفكاهة والدعابة في تاريخنا الإنساني، سنجد أنها تمتد دون انقطاع منذ وجودنا حتى يومنا هذا، وجل الدراسات تؤكد أن كل الأمم والشعوب تعايشت مع تلك الظاهرة وتعاملت معها بأشكال مختلفة. ومن الباحثين من يعيدها إلى قدماء المصريين الذين مارسوها من منظور عقائدي حينذاك، وربما هذا ما يفسر اشتهار إخواننا في مصر الحبيبة وميلهم إلى الفكاهة والدعابة.

كذلك نجد من يظن أنها ظاهرة نقلت عن اليونانية إلينا عبر حركة الترجمة، التي راجت وازدهرت في فترة ما بين العصرين الأموي والعباسي، وطرف ثالث يعتقد أن بلاد الترك وفارس لعبت دوراً في نشر هذه الظاهرة مع اختلاطهم بالأقوام المجاورة، ومنهم العرب المسلمون.

وبالمرور على الكثير من المراجع التاريخية التي ترصد ثقافة الضحك وفن الدعابة والفكاهة، سنجد أنها تشير إلى أن العرب عرفوا أيضاً هذه الظاهرة مبكراً مثل الأمم والشعوب الأخرى، وتشي هذه المراجع ومنها ما ورد في الشعر والمؤلفات لدى الزمخشري، والشرتوني وابن الجوزي، وابن سيرين، والجاحظ، وأبي حيان التوحيدي، ومقامات الحريري والهمذاني.. وفيها

يعتبر جحا من أشهر الشخصيات الفكاهية تاريخياً وفي جل الأمم

متابعة حثيثة لشخصيات مثل جحا وأبي دلامة، وأشعب وغيرهم من الشخصيات والمواقف، التي تؤكد أن العرب من الأمم الضاحكة الظريفة، التي مارست ثقافة الضحك والظرف والدعابة.

وتعتبر شخصية جحا من أهم وأشهر الشخصيات الفكاهية تاريخياً وفي جل الأمم، وربما يحدث أحياناً تداخل بين أكثر من جحا، إذ هناك جحا العربي، وجحا التركي، وجحا البلغاري وغيرهم، إلا أن جحا العربي وكنيته «أبو الغصن» واسمه نوح، قد بزَّ كل أقرانه من الشخصيات التي عرفت عبر التاريخ بالظرف والنوادر والطرائف الفارقة اجتماعياً واقتصادياً وثقافياً، وهو يختلف عن جحا التركي (نصر الدين خوجة)، والبلغاري (خيتر بيتر)، إذ إن أصله يعود إلى قبيلة (فزارة) العربية، وقد ذكره لأول مرة الشاعر عمر بن أبي ربيعة بقوله:

ولهتْ عقلي، وتلعبت بي
حتى كأني من جنوني جحا

إلا أن جحا العربي صار بصمة في عالم الضحك والظرف، حتى إنه استمر منذ ذلك الوقت، مروراً بالعصرين الأموي والعباسي، وصولاً إلى القرن العاشر الهجري، ليصبح شخصية أسطورية وعلامة فارقة في ثقافة الضحك. فكل ما يثير الدعابة والظرف أصبح ينسب إلى جحا، برغم مرور السنين والعصور، وبات كل إنسان ظريف صاحب دعابة، وكل ما يتعلق بأخبار الحمقى والتطفل هو جحا.

وتستعرض مراجعنا التاريخية والأدبية نوادر هذه الشخصية الفكاهية، حتى نجدها وقد امتدت إلى المواقف الفارقة مع الملوك والأمراء والقادة، وحتى الطغاة والمستبدين ممن حكموا خلال القرون العشرة الهجرية، وفي كل أرجاء الخلافة العربية الإسلامية، وباتت شخصية جحا توظف كوسيلة إعلامية، وكأنها معدة ومخططة عن عمد لطرح أهم القضايا التي تتعلق بالجوانب السياسية والاقتصادية والفكرية، وكذلك المتغيرات التي تواجه المجتمع العربي الإسلامي في القضاء والعادات والتقاليد والإرث والضيافة، وحتى الزواج والطلاق وبث القيم الجميلة، وذم ما قبح من ملامح البخل والكذب والدجل والسرقة، وغيرها من الآفات التي طرأت على المجتمع العربي الإسلامي. وهو ما يشير إلى أن ترسيخ شخصية جحا العربي، وابتكار المواقف الضاحكة والنوادر الظريفة، كان في الواقع وسيلة ناجحة في غياب ما أصبح متاحاً الآن من وسائل إعلامية وتقنيات التواصل الاجتماعي، في قدح ونبذ الأمراض والعلل الاجتماعية، التي كانت تطرأ على المجتمع، وغرس القيم والفضائل المحمودة، في محاولة الإصلاح الاجتماعي، عبر شخصية جحا المؤثرة في الحراك والفكر الجمعي، وهو ما جعل هذه الشخصية أشبه بالأسطورة التي تستمر حية في وجودها وتأثيرها الثقافي والاجتماعي لمدة تزيد على عشرة قرون تقريباً، بدأت مع الشاعر عمر بن أبي ربيعة في القرن الأول الهجري، واستمرت حتى أيام تيمورلنك في القرن العاشر الهجري.



إصــدارات
دائرة الثقافة - الشارقة

الرواية التفاعلية
الماهية والخصائص

المسرح والمجايلة
التواصل والتقاطع



















دائرة الثقافة

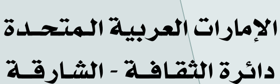
ص.ب: 5119 الشارقة ، الإمارات العربية المتحدة ، هاتف: 5123333 6 00971 ، برّاق: 5123303 6 00971

بريد إلكتروني: sdc@sdc.gov.ae ، موقع إلكتروني: www.sdc.gov.ae

sharjahculture sharjahculture sharjah.culture







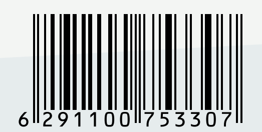




14–15 أبريل 2020م



الشعر . القصة القصيرة . الرواية
النص المسرحي . أدب الطفل . النقد







www.sdc.gov.ae

Shj_awards | Sharjahawards | Shjibdaa@sdc.gov.ae